

LUCIANA DULTRA BRITTO

**MUSEU DA CIDADE: arte, história e
espetáculo.**

**Dissertação apresentada ao Instituto
de Artes da Universidade Estadual
de Campinas, para obtenção do
do título de Mestre.**

**Orientador: Prof^a. Maria José de
Azevedo Marcondes.**

CAMPINAS

2008

LUCIANA DULTRA BRITTO

**MUSEU DA CIDADE: arte, história e
espetáculo.**

Dissertação apresentada ao Instituto
de Artes da Universidade Estadual
de Campinas, para obtenção do
do título de Mestre.
Orientador: Prof^ª. Maria José de
Azevedo Marcondes.

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Luciana
Dultra Britto e aprovada pela Comissão
Julgadora em 28/08/2008

Maria José de Azevedo Marcondes
Prof^ª. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes

Orientador

CAMPINAS

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B778m Britto, Luciana Dultra.
Museu da Cidade: arte, história e espetáculo / Luciana Dultra
Britto – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria José de Azevedo Marcondes.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Museu. 2. Cidade. 3. Arte. 4. Espetáculo. I. Marcondes,
Maria José de Azevedo. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Museum of City: art, history and spectacle.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Museum ; City ; Art : Spectacle.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Maria José de Azevedo Marcondes.

Prof^a. Dr^a. Silvana Barbosa Rubino.

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

Prof. Dr. Haroldo Gallo.

Prof^a. Dr^a. Regina Andrade Tirello.

Data da Defesa: 28-08-2008

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

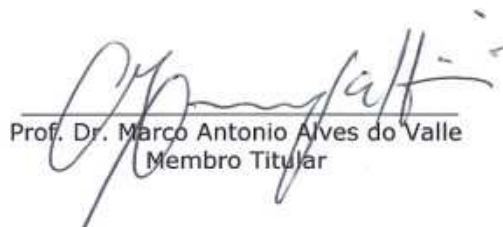
**Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Luciana Dutra Britto - RA 973124 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Maria José de Azevedo Marcondes
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino
Membro Titular



Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
Membro Titular

Agradecimentos

A Prof^a. Dr^a. Maria José de Azevedo Marcondes por oferecer-me um tema e sua orientação.

A minha irmã Fabiana por suas críticas, sugestões e por ter sido minha **Fápesp**.

Aos meus pais Lucia e Britto por acolher-me, manter-me estimulada e suavizar os momentos de tensão; eles foram meus primeiros leitores e estarão sempre entre meus principais interlocutores.

Ao meu irmão Pedro pelo empréstimo de livros, suporte técnico e por captar as imagens do Museu da Cidade de Campinas que fazem parte desse trabalho.

A minha irmã Caetana e ao meu sobrinho Filipe pela torcida.

Aos historiadores Ângelo Pessoa e Mirza Pelicciota por conceder depoimentos e ceder documentos importantes para essa pesquisa.

A arquiteta Ana Aparecida Villanueva por suas indicações de artigos e informações sobre o Comitê Internacional Para Coleções e Atividades dos Museus da Cidade (CAMOC).

Ao Prof. Dr. Marco do Valle do Instituto de Artes e ao Prof. Dr. Marcos Tognon do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, ambos da Unicamp; suas críticas, observações e indicações bibliográficas foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa. Agradeço

especialmente ao Prof. Marco do Valle por seu apoio no momento mais difícil da pós-graduação.

A Malú da Galeria de Arte da Unicamp por ceder catálogos, imagens e fichas técnicas de obras do Grupo Vanguarda.

Aos funcionários do Museu da Cidade de Campinas, especialmente aos historiadores Maria Renata Vuolo Urbach e Américo Baptista Villela, por disponibilizaram arquivos, materiais impressos e depoimentos.

As funcionárias da Secretaria do Instituto de Artes Maria Ângela e Alaíde e aos funcionários da Secretaria de Pós Graduação Vivien, Joyce, Ivaldo, Josué e Jaime.

RESUMO

Essa dissertação busca compreender o que são os Museus da Cidade e como eles se inserem no contexto urbano; por ter sido um dos pioneiros entre os museus brasileiros dedicados especificamente à cidade, o Museu da Cidade de Campinas tornou-se o foco desse trabalho. Uma vez que os Museus da Cidade são definidos como centros especializados na história e na cultura urbana, um conjunto de reflexões sobre as relações entre museu, cidade e arte orienta os passos dessa pesquisa; ela se baseia em bibliografia acadêmica, publicações impressas e eletrônicas, pesquisas de campo e levantamentos. A pesquisa parte do colecionismo praticado na Europa entre os séculos XII e XVII, estuda o surgimento do museu público, sua diversificação, a criação de um modelo de museu exportado para as Américas no século XVIII e seu desenvolvimento no Brasil até que no início do século XX fossem criados aqui museus de diversas especialidades. No fim do século XX, muitas cidades e patrimônios foram alçados à categoria de bens culturais; “musealização” e “espetacularização” eram, então, formas de preservar o patrimônio urbano e resgatar a idéia mesma de cidade para a população. O que a cidade podia atribuir ou extrair de seu patrimônio, bem como os cuidados que dispensava a ele e ao seu ambiente tornaram-se índices de qualidade de vida e fatores de atração para novos investimentos. Essa dissertação analisa, em seguida, as concepções museológicas e as experiências de criação dos Ecomuseus ou Museus de Território franceses, do Museu Regional brasileiro, do Departamento de Cultura e do Museu da Cidade de São Paulo como elementos de formação dos Museus da Cidade no século XX. No final do século XX, a implantação de novos museus e sua “espetacularização” passou a ser entendida como forma de produzir locais de sucesso e de projetar a imagem da

cidade frente às demais; mais do que conhecimentos, esperava-se dos museus lazer e diversão. Finalmente, essa dissertação enfoca o Museu da Cidade de Campinas inaugurado em 1992; naquela ocasião, esse museu parecia atender em nome, proposta e edificação às recomendações científicas, às tendências econômicas e aos valores culturais dominantes entre os países globalizados. Sua análise revela a deformação do projeto original e o desvio das funções do museu, mas evidencia, também, suas potencialidades. O propósito dessa dissertação é demonstrar que, uma vez especializado na história e na cultura urbana, o Museu da Cidade de Campinas pode ser o mediador ideal do meio artístico local e o promotor de um pólo cultural relativamente autônomo da capital.

Palavras chave: museu, arte, cidade, espetáculo.

ABSTRACT

This dissertation aims the understanding of the so called Museums of the City and how they contribute into the urban context; once it was one of the pioneers among the brazilian museums dedicated specifically to the city, the Museum of the City of Campinas became the focus of this work. Once the Museum of the City are defined as specialized centers on urban history and culture, a conjunct of reflections on the relationship between Museum, City and Art guide the steps of this research; based on specialized bibliography, eletronic and press publications and field researches. The search begins at the collectionism practiced in Europe from the XII th to XVII th centuries, studies the emergence of the public museums, their diversification and creation a model of museum exported to Americas at the XVIII th century as well its development in Brazil up to the XX th century when a variety of museums come up. At the end of that century, cities as well urban patrimonies were upgraded to the category of cultural goods; “musealization” and “spetacularization” were the ways of preserving urban patrimonies and promoting to the population the concept of city in it self. All the cities could attribute to or extract from their patrimonies as well the care dispensed to them and to the environment became indexes of life quality and factors of attraction of investments. In sequence, this dissertation analyzes the museological concepts and experiences of creations of the french Ecomuseums or Museums of Territory, the brazilian Regional Museum, the Department of Culture and Museum of City of São Paulo seen as elements of formation the Museums of the City at the XX th century. At the end of the XX th century the implantation of new museums and it’s “spetacularization” came to be understood as ways of producing locals of success and projecting the image of the city; more than knowledge, amusement and leisure were expected from the museums. Finally, this

dissertation focuses the Museum of City of Campinas inaugurated in 1992; at that time, the museum seemed to correspond in name, proposal and edification the scientific recommendations, economic trends and cultural values then prevailing among the globalized nations. Nevertheless analysis indicated a distortion of the project and deflection of its functions but it also makes evident all its potentialities. The purpose of this dissertation is to demonstrate that once specialized in the urban history and culture the Museum of City of Campinas may become the ideal mediator of the local artistic universe and the promoter of a cultural pole relatively autonomous from São Paulo.

Key-words: museum, city, art, spectacle.

Lista de Reproduções.

Foto 1: BRITTO, Pedro D. **Bandeira em ferro fundido com a figura de águia da Cia. Lidgerwood.** 2006. I fotografia digital, color. Bandeira afixada na fachada frontal do Museu da Cidade de Campinas, na Av. Andrade Neves. p. 93.

Foto 2: BUENO, Mário. **Paisagem.** 1955. I original de arte, óleo sobre duratex, 59,8 x 45,8 cm. Galeria de Arte da Unicamp. p. 109.

Foto 3: BUENO, Mário. **Ferrovia I.** 1954. I original de arte, óleo sobre duratex, 54 x 37 cm. Galeria de Arte da Unicamp. p. 109.

Foto 4: BUENO, Mário. **Série Paisagens.** 1952. I original de arte, acrílica sobre papel, 36 x 31 cm. Galeria de Arte da Unicamp. p. 109.

Foto 5: BUENO, Mário. **Série Paisagens.** 1952. I original de arte, acrílica sobre papel, 36 x 31 cm. Galeria de Arte da Unicamp. p. 109.

Foto 6: Página inicial do site do Museu da Cidade de Campinas na Internet. **Fachada dianteira do Museu da Cidade de Campinas.** p. 120.

Foto 7: BRITTO, Pedro D. **Anexo do Museu da Cidade de Campinas, na rua Lidgerwood.** 2006. I fotografia digital, color. p. 122.

Foto 8: BRITTO, Pedro D. **Vista frontal do Museu da Cidade de Campinas.** 2006. I fotografia digital, color. p. 122.

Foto 9: BRITTO, Pedro D. **Vista do salão de exposições, a partir do mezanino.** 2006. I fotografia digital, color. O salão de exposições foi dividido em espaços para abrigar a administração do museu (em primeiro plano), uma sala para exposições (plano intermediário) e “reserva técnica” (último plano). p. 131.

Foto 10: BRITTO, Pedro D. **Vista do mezanino, a partir do topo da escada de acesso.** 2006. I fotografia digital, color. p. 131.

Foto 11: BRITTO, Pedro D. **Vista do mezanino, a partir do salão de exposição.** 2006. I fotografia digital, color. p. 131.

Foto 12: BRITTO, Pedro D. **Sanitários, a partir do local do anexo.** 2006. I fotografia digital, color. p. 132.

Foto 13: BRITTO, Pedro D. **Cisterna, a partir da escada de acesso ao local do anexo.** 2006. I fotografia digital, color. p. 132.

Foto 14: BRITTO, Pedro D. **Portas de vidro da sala de administração, a partir do pátio interno.** 2006. I fotografia digital, color. p. 133.

Foto 15: BRITTO, Pedro D. **Janelas e porta da fachada externa do salão de exposições.** 2006. I fotografia digital, color. Vista através do gradil na fachada frontal do museu. p. 133.

Foto 16: Site do Museu da Cidade de Campinas na internet. **Pátio externo c/piso de paralelepípedo.** p. 134.

Foto 17: BRITTO, Pedro D. **Espaço destinado à livraria e bar-café.** 2006. I fotografia digital, color. Vista do pátio interno. p. 134.

Foto 18: BRITTO, Pedro D. **Vista da entrada do museu, a partir do pátio interno.** 2006. I fotografia digital, color. As divisórias impedem o acesso de visitantes às áreas interditadas por risco de acidente. p. 134.

Foto 19: BRITTO, Pedro D. **Nome da companhia Lidgerwood pintado na fachada lateral do museu.** 2006. I fotografia digital, color. p. 135.

Foto 20: BRITTO, Pedro D. **Interior da área reservada aos funcionários do museu.** 2006. I fotografia digital, color. p. 148.

Foto 21: BRITTO, Pedro D. **Pichação na fachada lateral do museu.** 2006. I fotografia digital, color. p. 148.

Lista de Endereços

1. Postais.

. Bosque dos Jequitibás/Museu de História Natural

Rua Cel. Quirino, 02 – Centro, Campinas/SP

Tel: (19) 3295-5850 Fax: (19) 3251-9849

. Centro de Ciências, Letras e Artes/Museu Carlos Gomes e

Museu Campos Salles

Rua Bernardino de Campos, 989 – Centro, Campinas/SP

Tel: (19) 3231-2567

e-mail: ccla@org.br

. Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural de Campinas -
CONDEPACC/Estação Cultura.

Praça. Mal. Floriano Peixoto, s/nº – Centro, Campinas/SP

Pabx: (19) 3705-8000

. Museu da Cidade de Campinas – MuCi.

Av. Andrade Neves, 33 – Centro, Campinas/SP

Tel: (19) 3231-3387 Fax: (19) 3236-8205

e-mail: museudacidade@bol.com.br

. Museu da Cidade de São Paulo – Solar da Marquesa de Santos (sede
central).

Rua Roberto Simonsen, 136-B - Pátio do Colégio, São Paulo/SP.

Tel: (11) 606-2218

Pólos Avançados: Museu do Theatro Municipal, Casa do Bandeirante,
Casa do Sertanista, Casa do Tatuapé, Casa do Sítio da Ressaca,
Casa do Grito, Capela Imperial e Capela do Morumbi.

2. Eletrônicos:

. Comitê Internacional Para Coleções e Atividades dos Museus da
Cidade – CAMOC: <http://www.cja-arts.com/camoc.htm>

. Centro de Ciências Letras e Artes - CCLA: <http://www.ccla.org.br>

. Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo - DPH/SP:
<http://www.prodiam.sp.gov.br/dph>

. Galeria de Arte da Unicamp: <http://www.iar.unicamp.br/galeria>

. Conselho Internacional de Museus - ICOM: <http://www.icom.org.br>

- . Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN:
<http://www.iphan.gov.br>

- . Movimento Internacional Para Uma Nova Museologia - MINOM:
<http://www.minom-icom.org>

- . Museu da Cidade de Campinas:
<http://www.museudacidade.hgp.ig.com.br>

- . Museu da Cidade de Maranguape:
<http://www.maranguape.ce.gov.br/cultura/museucadeia.htm>

- . Museu da Cidade de Recife:
http://www.pe.gov.br/museus/museu_da_cidade_do_recife.htm

- . Museu da Cidade do Rio de Janeiro:
<http://www.rio.rj.gov.br/cultura/museudacidade>

- . Museu da Cidade de São José dos Campos:
<http://www.fccr.org.br/institucional/html/museumunicipal.htm>

- . Museu da Cidade de São Paulo:
<http://www.prodiam.sp.gov.br/dph/museus/mucidade.htm>

- . Organização das Nações Unidas – ONU:
<http://www.onu-brasil.org.br>

- . Sistema Brasileiro de Museus: <http://www.museus.gov.br>

SUMÁRIO

Introdução	p. 01
Capítulo 1: Museu	p. 09
1.1. A cultura clássica e as coleções	p. 11
1.2. A cultura humanística e os gabinetes de curiosidades	p. 15
1.3. A preservação de obras e edificações históricas nos museus privados e nas cidades europeias	p. 23
1.4. A fundação dos museus públicos	p. 27
1.5. A arte como universo específico de conhecimento	p. 29
1.6. Os meios artístico e urbano na modernidade	p. 30
1.7. Os museus na América do Norte	p. 33
1.8. Os museus na América Latina	p. 38
1.9. Os museus no Brasil	p. 42
1.10. A modernização da América Latina e os museus	p. 48
1.11. A arquitetura de museus	p. 54
1.12. Museologia e museografia	p. 61
1.13. O Conselho Internacional de Museus (ICOM) na América Latina	p. 63
Capítulo 2: Museus da Cidade	p. 67
2.1. O museu de território ou ecomuseu francês	p. 70
2.2. A experiência brasileira de criação do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo	p. 73
2.3. O museu regional brasileiro	p. 79
2.4. O Museu da Cidade de São Paulo	p. 81
Capítulo 3: O Museu da Cidade de Campinas	p. 93
3.1. A origem da cidade	p. 95
3.1.1. O café e a ferrovia	p. 97
3.1.2. A epidemia e a urbanização	p. 99
3.2. O contexto cultural de Campinas	p. 100

3.2.1. O Grupo Vanguarda _____	p. 105
3.2.2. O Movimento Febre Amarela _____	p. 113
3.3. As coleções e os museus públicos de Campinas _____	p. 115
3.4. O edifício Lidgerwood e seu processo de tombamento ____	p. 118
3.5. O Museu da Cidade de Campinas e p acervo urbano ____	p. 123
3.5.1. O registro das idéias e a transformação da cidade em modalidade de museu _____	p. 123
3.5.2. A revitalização do edifício Lidgerwood _____	p. 128
3.5.3. O projeto museológico _____	p. 137
3.6. Campinas e seu museu da cidade no século XXI _____	p. 141
Conclusão _____	p. 153
Bibliografia _____	p. 161
Anexos _____	p. 175

INTRODUÇÃO

Os Museus de ou da Cidade são centros especializados na história e na cultura urbanas, dedicados à seleção, conservação, pesquisa, exposição e difusão dos patrimônios natural e artificial, material e imaterial das cidades onde estão sediados; devem acolher a multidisciplinaridade, a diversidade e a participação comunitária para contribuir com o desenvolvimento urbano ¹. Por refletirem os interesses centrados nos problemas e nas possibilidades da cidade, metrópoles como Moscou, Boston e México criaram seus Museus da Cidade; pela mesma razão, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) ² aprovou a criação, em 2004, de um Comitê Internacional Para Coleções e Atividades dos Museus da Cidade (CAMOC).

Valendo-se de instrumentos legislativos, especificamente de leis municipais, a partir da década de 1980 algumas capitais e grandes cidades brasileiras passaram a criar Museus da Cidade. Em face às inúmeras dificuldades enfrentadas pelos museus já existentes, por que a criação desse tipo de museu se tornou mais constante no Brasil? Quais são as concepções e práticas de um museu dedicado especificamente à cidade? E quais são as colaborações da arte e da cultura urbana para que esse museu exerça suas funções e contribua com o desenvolvimento das cidades? Essas questões serão tratadas ao longo da dissertação.

O Museu da Cidade de Campinas é uma realização da prefeitura e ao ser inaugurado em abril de 1992 tornou-se um dos pioneiros entre os museus brasileiros dedicados especificamente à cidade; por essa razão, o Museu da Cidade de Campinas é o foco dessa pesquisa.

¹ Página temporária do Comitê Internacional Para Coleções e Atividades dos Museus da Cidade (CAMOC) na internet. Disponível na world wide web: <<http://www.cja-arts.com/camoc.htm>>. Acesso em 11/07/06.

² Página oficial do Conselho Internacional de Museus (ICOM) na Internet. Disponível na world wide web: <<http://www.icom.org.br>>. Acesso em 11/07/06.

Em estudos preliminares realizados sobre o Museu da Cidade de Campinas surgiram indícios de que a arte e a cultura urbana não tinham lugar nesse museu. Se o Museu da Cidade deve ser um centro especializado na história e na cultura urbana, por que elas não estavam lá? E se a arte e a cultura urbana campineira não estavam entre as especialidades do Museu da Cidade de Campinas, qual seria, então, a função desse museu?

Como a instituição do “museu” é anterior à sua especialização em “cidade”, os questionamentos sobre o Museu da Cidade de Campinas adquirem procedência quando situados de acordo com essa ordem. Assim, o primeiro capítulo dessa dissertação estuda os “Museus”, o segundo estuda os “Museus da Cidade” e o terceiro capítulo analisa o “Museu da Cidade de Campinas”. Para desenvolver esse percurso, o estudo baseou-se em dissertações acadêmicas, livros, matérias de jornais, pesquisas de campo, levantamentos, depoimentos e relatórios publicados a respeito.

Os primeiros museus já nasceram vinculados ao poder político ou religioso e por essa razão sempre estiveram sujeitos às mudanças ideológicas e às reviravoltas de planos na gestão pública; Estado e Igreja, por sua vez, rapidamente reconheceram nos museus um mediador eficaz para seus projetos políticos e pedagógicos. Os conhecimentos da arte foram determinantes para a mediação entre ideologias políticas ou religiosas e um público receptor sempre crescente e diversificado, pois possibilitaram aos museus o desenvolvimento de um vocabulário próprio e compreensível a todos. As contribuições da arte não foram importantes apenas para o surgimento da museologia e da museografia, mas fundamentais em todas as etapas de desenvolvimento dos museus; mesmo antes que eles surgissem, a arte contribuiu para a formação e a especialização das coleções, para a conservação e a reprodução das obras. O primeiro capítulo da

dissertação estuda o colecionismo, a história dos museus e as colaborações da arte para o seu desenvolvimento, desde que os museus surgiram até serem implantados na América Latina e, no Brasil, até que fossem criados museus de diversas especialidades. O projeto iluminista de compreensão racional do universo e de democratização do conhecimento, as noções de “civilização” e “progresso” do europeu, os processos de industrialização e de urbanização da Modernidade, a remodelação das cidades e a produção de uma cultura de massa são questões pertinentes a esse capítulo.

Os processos econômicos e sociais do final do século XX conferiram às cidades um novo papel no contexto urbano e enfatizaram sua dimensão cultural; o conteúdo do museu, por sua vez, se tornou mais abrangente para discorrer sobre a especialidade para o qual é contextual e sobre o contexto mais amplo, da economia, da cultura e do urbano que o contém. Para Mike Featherstone ³, especialistas em produção simbólica, especialmente artistas e intelectuais, se tornaram importantes porque suas apreensões dos espaços urbanos foram tidas como “as” experiências definitivas desses lugares ⁴; como intermediários culturais, eles procuraram apagar as fronteiras entre arte e vida cotidiana e desempenharam papel importante na educação do público para novos padrões de gosto e estilo. Desse modo, a paisagem urbana foi estetizada pela arquitetura, outdoors, vitrines, embalagens, sinais de rua e pelas pessoas reais que se movimentaram por esses espaços ⁵.

Para Featherstone, é essa dupla capacidade da mercadoria de ser valor de uso e valor de troca que lhe permite assumir uma imagem estetizada, seja qual for a moda do momento ⁶; quando a mercadoria é a

³ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995. pp. 95-155.

⁴ Idem. p. 109.

⁵ Idem. p. 111.

⁶ Idem.

cidade, porém, esses valores raramente são equivalentes. As renovações constantes da cidade evidenciaram a existência de um conflito entre especialistas, empresários e administração pública sobre a exploração do solo e do patrimônio urbano; evidenciaram uma contradição justamente entre o valor de uso que o lugar representa para seus habitantes e o valor de troca que esse lugar assume para os interessados em extrair dele algum benefício econômico.

Esses conflitos, observados em cidade do mundo todo, se tornaram mais recorrentes a partir da década de 1980, quando edificações e áreas urbanas antigas passaram a ser vistas, ao mesmo tempo, como objetos de acervo dos museus e como fontes de renda das cidades. Em 2000, Agnaldo Farias ⁷ coordenou um levantamento realizado em todo o Brasil e apurou que apenas na última década do século XX dez grandes museus ou centros culturais já existentes sofreram reformas substantivas e treze novos foram criados; seu levantamento expôs uma coincidência entre o desvio ou o desaparecimento de princípios caros à cultura, particularmente aos museus, e os vultosos investimentos arquitetônicos feitos justamente em seu nome ⁸. Farias concluiu que a criação, a ampliação e a redefinição dos objetivos dos museus e da maneira como repercutem na cidade atendiam a diversos interesses, mas em escala muito inferior aos de natureza estético-científica; “subordinados em sua essência a outros propósitos, de museu quase que só possuem o nome” ⁹.

A idéia de criar o Museu da Cidade de São Paulo surgiu no final da década de 1930, como parte das realizações do Departamento de Cultura do município então dirigido por Mário de Andrade; mas esse Departamento existiu por menos de dois anos e o museu não chegou a

⁷ FARIAS, Agnaldo. “O museu no espaço urbano”. In *Museus e Cidades*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004. 282p. pp. 67-80.

⁸ Idem. p. 69.

⁹ Idem. p. 70.

ser criado. O Departamento de Patrimônio Histórico foi criado em 1975 com as atribuições de preservar e divulgar os documentos relativos à memória da cidade de São Paulo; ao longo do tempo sua competência foi ampliada e o DPH passou a ser responsável, também, pelos acervos tridimensionais e pelos patrimônios edificado e ambiental de significado histórico e cultural do município. O ideário em torno do Museu da Cidade de São Paulo foi retomado e desenvolvido pela Divisão de Iconografia e Museus do DPH.

Ao analisar a trajetória da Divisão de Iconografia e Museus do DPH, a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno ¹⁰ observa que a implantação de ações museológicas descentralizadas e comunitárias na cidade de São Paulo sempre foi premissa desse departamento; para ela, a vinculação de ações museológicas e de preservação dos bens edificados à estrutura da administração pública municipal deu aos processos museológicos um direcionamento objetivo e uma qualificação no que diz respeito à memória da cidade ¹¹. Através de programas considerados por Bruno como consistentes, o Departamento do Patrimônio Histórico e outras instâncias municipais têm realizado ações em nome do Museu da Cidade de São Paulo, inclusive a designação de dez casas históricas como suas filiais; porém, sucessivas mudanças nos planos da política provocaram a substituição de ao menos dois projetos museológicos concebidos para esse museu e ele paira, ainda hoje, sem sede própria. Diferente de Campinas, onde o Museu da Cidade parecia desempenhar funções alheias à sua especificidade, na cidade de São Paulo a Divisão de Iconografia e Museus do DPH realizava as funções próprias desse tipo de museu.

¹⁰ BRUNO, Maria Cristina O. “O Museu da Cidade de São Paulo: as mudanças éticas sonhadas por Mário de Andrade”. In *Revista do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, 1975-2005: 30 Anos de DPH – Departamento do Patrimônio Histórico*. São Paulo: DPH, 2006. 190p. v. 204. pp. 118-127.

¹¹ *Idem*. p. 120.

A criação dos Museus da Cidade e, posteriormente, do Comitê Internacional Para Coleções e Atividades dos Museus da Cidade (CAMOC) refletiam justamente os interesses centrados nos problemas e nas possibilidades da cidade; foram iniciativas para conciliar os conflitos que envolvem a exploração do patrimônio urbano, mas também para fortalecer os museus e mobilizar a população em relação às questões ambientais e à especulação imobiliária. Uma vez que foram criados para fazer frente a tal situação, os Museus da Cidade de modo geral e o Museu da Cidade de São Paulo de modo específico tornaram-se o segundo capítulo dessa dissertação.

Um levantamento atualizado sobre o Museu da Cidade de Campinas, a análise de seus impressos ¹², de seu Relatório de Atividades ¹³ e de seu público, pesquisas em dissertações acadêmicas e matérias de jornal publicadas a seu respeito permitiram não apenas confirmar que o museu não se tornou um centro especializado na história e na cultura urbana de Campinas, mas, também, constatar que ele não exerce as funções que seriam próprias desse tipo de museu, não acolhe a multidisciplinaridade e nem a participação comunitária.

Em 1993, a educadora Margarita Barretto ¹⁴ realizou uma dissertação sobre a “utilidade social” dos museus de Campinas, avaliada segundo paradigmas da museologia mundial quanto à existência de espaços descontraídos, entrosamento com a problemática social, pesquisa científica rigorosa, formas lúdicas de exposição, utilização de tecnologia e autofinanciamento ¹⁵; mas dado o distanciamento entre a realidade brasileira e os modelos europeus e americanos, Barretto centrou seus

¹² O Museu da Cidade de Campinas não possui registros detalhados sobre seus quinze anos de existência; seus arquivos guardam apenas doze impressos (4 catálogos, 5 folders, 1 folheto e 2 cartões).

¹³ RELATÓRIO DE ATIVIDADES/MuCi – ANO: 1998/99/2000/01/02/03/04/2005. Museu da Cidade de Campinas, 28p. O museu não possui registro de suas atividades nos seis primeiros anos de seu funcionamento.

¹⁴ BARRETTO, Margarita. *Museus Por Teimosia: uma análise da função social dos museus em Campinas*. Campinas, 1993. 176p. Dissertação em Ciências Sociais Aplicadas à Educação. Faculdade de Educação, Unicamp.

¹⁵ Idem. p. 01.

estudos em um único aspecto, entendido por ela como crucial para o futuro dos museus e da sociedade: o entrosamento da instituição com a problemática da comunidade. Naquela época Barretto avaliou que os museus campineiros não tinham utilidade social ¹⁶; e apesar de ressalvas, por ser então recém-criado, Barretto incluiu o Museu da Cidade de Campinas em sua avaliação.

Ações museológicas descentralizadas e comunitárias, como as idealizadas por Mário de Andrade, permitem o entrosamento do Museu da Cidade com o acervo urbano e com a problemática da comunidade; a especialização na arte e na cultura urbana, por sua vez, qualifica o museu como mediador dos interesses centrados na cidade. O propósito dessa dissertação é demonstrar que através da especialização na história e na cultura urbana, o Museu da Cidade de Campinas tem um papel determinante a desempenhar na mediação do universo artístico local e na construção de um pólo cultural regional relativamente autônomo da capital.

¹⁶ Os museus de Campinas são: Museu de Arte Contemporânea “José Pancetti”, Museu da Imagem e do Som, Museu do Café, Museu Dinâmico de Ciências, Museu de Arte Sacra, Museu Universitário/Puccamp, Museu da Cidade, Museu do Negro e Museu Histórico/Centro de Memória da Unicamp.

Capítulo 1: MUSEUS

A origem dos museus está relacionada ao colecionismo praticado por antigas culturas orientais, como a egípcia, a mesopotâmica e a grega, cuja organização social espelhava-se na hierarquia divina; por serem culturas essencialmente religiosas o valor dos objetos dependia de significados transcendentais e aqueles qualificados como preciosos eram depositados em templos, santuários e tumbas. Erguido como templo dedicado à sabedoria, o Museu¹⁷ abarcava todo um espectro de conhecimentos sobre a ciência, a moral e a arte, então vistos como constituintes de um mistério maior, a religião. No seu interior, o Museu abrigava objetos e pinturas considerados capazes de transmitir aos homens o saber das musas e por se tratar de um local onde o acesso a esferas metafísicas elevadas parecia possível, o Museu deveria ser protegido das transformações e do tempo. Assim, recintos como esses foram intencionalmente separados do mundo exterior desde a origem.

Ao analisar a ideologia do espaço da arte nos séculos XIX e XX, Brian O'Doherty¹⁸ retrocedeu aos longínquos períodos históricos e pesquisou a construção de recintos onde os efeitos da mudança eram propositadamente disfarçados ou ocultos como forma de promover a imutabilidade do mundo real e de conferir eternidade aos valores sociais; O'Doherty percebeu princípios de construção e funcionalidade semelhantes entre as cavernas francesas e espanholas pintadas durante o período Paleolítico e as câmaras mortuárias egípcias. As pinturas, esculturas e os objetos das cavernas foram encontrados...

¹⁷ HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987 (edição original: 1937), 552 p. O Mousèion ou Museu foi dedicado às nove musas da sabedoria que regiam a história, a poesia lírica (e/ou música para flauta), a comédia, a tragédia, a dança, a poesia erótica (e/ou música para lira), os cantos sacros (e/ou hinos), a astronomia e a poesia épica. p. 350.

¹⁸ O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco – A ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. – (Coleção **a**). 138p. p. 18.

“... num ambiente deliberadamente apartado do mundo exterior e de difícil acesso – a maioria das famosas galerias das cavernas é distante da entrada e para chegar a algumas delas é preciso dominar técnicas de alpinismo e exploração” (O'DOHERTY, 2002. pp. 16-17).

Quanto às câmaras mortuárias egípcias, “eram também câmaras onde a ilusão de uma presença eterna devia ser resguardada da passagem do tempo e também continham pinturas e esculturas tidas como magicamente próximas da eternidade...”¹⁹.

No mundo antigo, a arte não se distinguia de outras atividades que requeriam habilidade manual, pois havia a crença de que tudo o que existia continha uma essência ou uma função a satisfazer; quanto mais qualidades da pessoa ou propriedades da coisa contribuíssem para satisfazer suas essências, mais belos ou artísticos seriam. Obra de arte era, então, alguma coisa bem realizada de acordo com sua natureza. Em livro sobre a origem e o desenvolvimento dos museus, Aurora Leon²⁰ relata que os objetos de santuário e de utilidade doméstica eram produzidos para consumo exclusivo de príncipes e sacerdotes egípcios, que instalavam e mantinham as oficinas de trabalhos manuais junto aos templos e palácios para controlar as produções artísticas; desse modo, a rigidez estatal e a intolerância religiosa restringiam a arte e seu comércio ao rei e ao templo.

Apesar de também estar submetida a uma ordem soberana, desde o arcaísmo existia na civilização grega maior liberdade religiosa e artística; a produção massiva barateou esses objetos e permitiu um comércio artístico amplo²¹. Além do valor transcendental, já existiam na cultura grega objetos religiosos produzidos com a finalidade de exaltar a realeza e no século V “el objeto votivo pasa de ser objeto-usual-

¹⁹ O'DOHERTY, Brian. Op cit. p. 17.

²⁰ LEON, Aurora. *El Museo: teoría, praxis y utopia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986, 3º edicion. 378p. Il. p.16.

²¹ Idem.

religioso a objeto-admiración por sua calidad y firma del artista”²². Para Leon, os vínculos entre colecionismo e classe dominante cumprem, em todos os períodos históricos, a função precisa de impor juízos estéticos, manipular a criação artística e exercer uma influência totalizadora na história da cultura²³.

1.1. A cultura clássica e as coleções.

Devido aos seus componentes culturais mistos e internacionais, o helenismo fortaleceu o gosto pela arte e pela coleção artística.

“A ello contribuyó no sólo el florecimiento de la historia, la constatación de un pasado “ejemplar” y el volver los ojos hacia una antigüedad cercana sino un racionalismo planificado que propendia a um *commercium litterarum et artium*, promotor de competencias artísticas y alentador para la creación de instituciones culturales”. (LEON, 1986. p. 17).

A partir do domínio do Império Romano sobre a Grécia, o colecionismo helenístico foi substituído pelas diretrizes artísticas e museográficas da cultura romana, em que o aparato estatal se comunicava com o povo através da imagem; “la imagen lo es todo: propaganda, información, ilustración, noticia...”²⁴. Além de se interessar pela produção nacional, o comércio artístico em Roma era baseado na espoliação e nos despojos de guerra; retornar das batalhas sem mármore ou bronzes gregos significava não apenas privar a República de um prestígio reconhecido e ao povo de um patrimônio cultural

²² LEON, Aurora. Op cit. p. 17.

²³ Idem. p. 15.

²⁴ Idem. p.17.

crescente, mas também perder o status social proporcionado por uma decoração residencial triunfal²⁵.

Segundo Françoise Choay²⁶, todos os objetos colecionados pelos romanos eram de origem grega e quase todos pertenciam exclusivamente aos períodos clássico e helenístico; esses objetos não eram valorizados por permitir datar ou conferir autenticidade a uma história, por sua antigüidade e também não se tratava de uma medida cognitiva. Esses objetos eram modelos de realizações de uma civilização considerada superior e serviam para promover um refinamento e uma forma de vida que só os gregos tinham; colecioná-los foi, então, parte de um processo de apropriação²⁷.

De acordo com Leon, embora já existisse fatores de natureza econômica nos tesouros guardados nos templos, quando a coleção se tornou indicativa de luxo e de deferência social a tesouraria se tornou um novo e definitivo estímulo para o colecionador; o novo sistema de demanda, oferta e concorrência competitiva transformaram o colecionismo em mercado e ampliaram seu conceito em capital.

“A partir de aquí, todos los ‘valores ficticios’ que se encuentran em los tiempos modernos de forma tipificada (el valor de la serie completa, la rareza, originalidad, la pátina, antigüedad...), son herancia directa del coleccionismo romano que no sólo acuñó la terminologia de ciertas instituciones artísticas (el términos museo, pinacoteca y dactiloteca) sino que alentó y consolidó las bases esenciales del mercado de arte contemporáneo” (LEON, 1986. p. 18).

Em Roma também surgiu um princípio fundamental para as coleções e os museus: a utilidade pública das obras de arte; através de uma decisão pessoal de Marco Agripa, foi explicitado o valor de uma coleção

²⁵ LEON, Aurora. Op cit. p.18.

²⁶ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; Editora Unesp, 2001. (edição original: 1992). 283p. p. 34.

²⁷ LEON, Aurora. Op cit. pp. 34-35.

como patrimônio cultural coletivo e garantido ao povo o direito de compartilhar valores culturais protegidos pela propriedade privada ²⁸.

Quando os territórios romanos se tornaram cristãos, a preservação e a destruição de obras da Antigüidade Clássica passaram a ocorrer de acordo com as posições da Igreja; a arte figurativa deveria servir à educação moral e qualquer outra finalidade estava excluída das proposições cristãs primitivas. Segundo Choay, nas épocas em que as tradições artesanais estavam decadentes e as construções urbanas eram dispendiosas, regras práticas de economia ditavam, de um lado, as atitudes de preservação baseadas na reutilização de anfiteatros e templos para fins de habitação, comércio, oficinas e depósitos ²⁹; de outro lado, o proselitismo cristão e a indiferença às obras e aos monumentos que haviam perdido seu sentido e seu uso autorizavam sua fragmentação em peças e pedaços para outras finalidades, tais como integrar coleções e ornamentar fachadas ³⁰. Edifícios e monumentos que não permitissem a reutilização total ou o descolamento das partes eram transformados em pedreiras e muitos tiveram esse destino, pois a partir do século VI Roma se tornou a maior fornecedora de materiais de prestígio para os novos santuários dentro e fora de seu território ³¹. Em relação ao saber e às letras clássicas, o entusiasmo e o respeito pelas obras da Antigüidade também eram coerentes com as posições da Igreja: “ora promovidos em nome das ‘humanidades’, ora condenados por paganismo” ³².

De acordo com Leon, na Idade Média a Igreja se tornou a única forma de museu público. Missais, cruzes e outros objetos preciosos que a Igreja recebeu como doações reais ou populares formavam o tesouro

²⁸ LEON, Aurora. Op cit. p. 19.

²⁹ CHOAY, Françoise. Op cit. pp. 35-36.

³⁰ Idem. p. 40

³¹ Idem.

³² Idem. p. 37.

eclesiástico e eram minuciosamente inventariados por monges ilustrados; outros objetos obtidos por meio de roubos ou saques eram valorizados por qualidades artísticas ou nobreza de materiais. Entre as exceções desse monopólio eclesiástico estavam, segundo a autora, Carlos Magno e Frederico II, que impuseram às suas cortes um programa para redescobrir e interpretar a cultura romana. “Y en estos centros elitistas y minoritários de la Edad Media reside el gérmen de la cultura humanística del Renacimiento”³³.

Choay observa a existência de uma oposição entre os humanistas do fim da Antigüidade e da Idade Média e os humanistas do século XV no que se refere ao interesse provocado por objetos e monumentos antigos:

“a distância (histórica) que o observador do Quattrocento estabeleceu, pela primeira vez, entre o mundo contemporâneo, ao qual pertence, e a longínqua Antigüidade cujos vestígios estuda. Para os clérigos dos séculos VIII ou XII, o mundo antigo é ao mesmo tempo impenetrável e imediatamente próximo. Impenetrável, pois os territórios romanos ou romanizados tornaram-se cristãos e a visão pagã do mundo não é mais concebível. As expressões literárias ou plásticas, tornadas indecifráveis pela perda de seu referente, reduziram-se a formas vazias. Próximo, pois essas formas vazias, ao alcance da vista e da mão, são imediatamente passíveis de transposição e transpostas para o contexto cristão, em que são interpretadas de acordo com códigos já conhecidos “ (CHOAY, 2001. pp. 38-39).

Fora do âmbito religioso a atividade e o comércio de arte só tinham lugar e em doses muito pequenas nos domínios reais e nas grandes cortes senhoriais; no entanto, os pequenos e transportáveis tesouros dessas cortes, o papel que elas começam a atribuir à mulher na vida cultural e a renovação gótica, marcada pela fidelidade à realidade e à

³³ LEON, Aurora. Op cit. p. 21.

autenticidade dos sentimentos, provocaram uma profunda mudança na História. Com o surgimento de um urbanismo nuclear na vida das cidades, seu comércio crescente e o aparecimento de uma nova burguesia, nasceram os gostos pelo profano, pela variedade no vestuário feminino e um novo desejo de tornar confortáveis as residências e decorá-las de acordo com as normas estéticas vigentes nas coleções. “El arte se vuelve ornamento de la ciudad”³⁴.

O hábito de colecionar ganhou novo impulso no século XV, desta vez por motivações científicas e culturais.

1. 2. A cultura humanista e os gabinetes de curiosidades.

Com o Humanismo ocorre uma renovação total do colecionismo na Europa; o século XV foi um período de intensa atividade de resgate e estudo da cultura clássica, com a finalidade de extrair dos objetos e textos greco-romanos modelos e testemunhos relacionados à fé. A partir de obras como a *Poética*, de Aristóteles, e a *Ars Poética*, de Horácio, humanistas deduziram métodos e esquemas de trabalho para as artes, cujas regras vigoraram até o final do século XVIII³⁵. De acordo com tais tratados, a boa pintura, como a boa poesia, deveria ser a imitação ideal da natureza, especialmente a natureza humana em ação;

“de aquí se seguía que los pintores, como los poetas, debían expresar la verdad general, no particular, mediante unos temas que, gracias a la educación em las narraciones bíblicas y los clásicos grecolatinos, eran universalmente conocidos e interesantes; y habían de aspirar no solo a gustar, sino también a instruir a la humanidad” (LEE, 1982. p.09).

³⁴ LEON, Aurora. Op cit. p. 22.

³⁵ LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis – la teoría humanística de la pintura*. Madri: Ediciones Cátedra., 1982 – (Ensayos Arte Cátedra). 150p. p. 09.

Em outras palavras, através da pintura e da poesia, os princípios humanistas de compreensão racional e científica do universo deveriam ser transformados em princípios morais e políticos apropriados à ação. Os interesses de humanistas, artistas e cientistas pelos objetos clássicos tornaram-se estéticos e históricos; seus modelos e fontes essenciais estavam reunidos nas coleções.

As criações artísticas e culturais do Renascimento dependiam dos círculos restritos e minoritários de colecionadores e estudiosos da arte; nestes círculos surgiram os tratados de arte e as teorias da “idéia” e do “gênio”, que criaram uma nova forma de prestígio para os artistas e modificaram sua condição de inferioridade social. Ao serem requisitados para produzirem obras mediante o pagamento de grandes somas em dinheiro, os artistas assimilaram os juízos críticos e as diretrizes estéticas do pensamento conservador dessas elites e impuseram seus dogmas ao mercado de arte ³⁶. Pintores malditos e privilegiados eram submetidos aos critérios, ao gosto pessoal e às predileções dos teóricos que pouco tinha a ver com a qualidade das obras.

“Estos factores fueron los ingredientes que favorecieron una edad de oro del coleccionismo, edad de oro incrementada por la conciencia que el hombre de la segunda mitad del siglo XVI tenia de estar viviendo la decadência del arte” (LEON, 1986. p. 29).

O colecionador “virtuoso” do Maneirismo se deleitava com o raro, o maravilhoso, o supérfluo ou o precioso; essas preferências se estenderam para o macrocosmo em seus aspectos animais, vegetais e minerais e deram origem às coleções de ciências naturais.

Os gabinetes de curiosidades reuniam objetos incomuns, preciosos e exóticos de diversas procedências, resultantes dos espólios de

³⁶ LEON, Aurora. Op cit. pp. 28-29.

conquistas territoriais, de extrações das colônias e de transações mercantis com viajantes. O gosto pessoal do proprietário definia uma coleção e dependia dele restringir ou franquear o acesso de pessoas a esses objetos, normalmente dispostos em um gabinete de sua residência. Tais coleções presumiam proprietários de posses, de distinções sociais ou ocupantes de cargos de relevância no poder político ou religioso, a fim de subsidiar a localização, o transporte, a aquisição, a guarda e a exibição das peças. Para Helga Possas³⁷, coleções como as dos Gabinetes de Curiosidades traduziam a preocupação com a memória, frente à impossibilidade de serem lembradas todas as maravilhas da criação divina e da ação humana;

“a princípio, os gabinetes revelam uma tentativa de se ter ao menos ao alcance dos olhos o que existe em lugares distantes e desconhecidos. Nesses primeiros gabinetes ainda não existe uma preocupação nítida com a classificação, a nomeação de tudo o que se descortina diante desses homens; trata-se de juntar, colecionar objetos que dão a idéia da existência dos ‘outros’. O ato de colecionar transfigura-se em compreensão de tudo o que há no mundo.” (POSSAS, 2005. p. 151)

Assim, cada objeto reunido nos gabinetes de curiosidades tinha em si o que se conhecia e o que se imaginava, pois em cada forma e em todos os movimentos do universo se alojavam a providência divina e uma ciência que buscava definir a autonomia da natureza³⁸.

De acordo Choay, o olhar distanciado e esteta, que transforma obras e edifícios antigos em objetos de reflexão e contemplação, surgiu em 1430, quando é possível distinguir duas posturas originais: a dos humanistas e a dos artistas³⁹. Os humanistas estavam vinculados

³⁷ POSSAS, Helga C. G. “Classificar e Ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural”. In *Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. (Org.) Betânia G. Figueiredo. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005. 239p. Il. – (Scientia/UFMG; 5v). pp. 151-162.

³⁸ Idem. p. 151.

³⁹ CHOAY, Françoise. Op cit. p. 44.

exclusivamente à memória literária e ao mundo da escrita; suas abordagens de edifícios e objetos antigos eram essencialmente filológicas, literárias, morais, políticas e históricas. Já os artistas, interessavam-se, sobretudo, pelas formas e através de uma abordagem sensível coube aos poetas, pintores, escultores e arquitetos descobrir o universo formal da arte clássica ⁴⁰.

“Durante as décadas de 1420 e 1430, travou-se um diálogo sem precedentes entre artistas e humanistas; os primeiros formam o olhar dos segundos e estes últimos fazem com que sua visão da formas antigas adquira uma acuidade e uma profundidade inéditas. Ao cabo desse processo de contaminação mútua, artistas e humanistas demarcaram o território da arte”. (CHOAY, 2001. p. 49).

Possas observa que os gabinetes de curiosidade materializavam toda a dubiedade científica da época; de um lado, um grupo de estudiosos acreditava ser possível conhecer e classificar em categorias todos os espécimes encontrados no velho e no novo mundo; de outro lado, um segundo grupo afirmava a impossibilidade de qualquer classificação em face da diversidade e especificidade de cada espécime ⁴¹. De acordo com a autora, essa concepção pode ter originado os eixos *Naturalia* e *Mirabilia* dos grandes gabinetes dos séculos XVI e XVII. Do *Naturalia* faziam parte os exemplares do reino animal, vegetal e mineral; a coleção do reino vegetal era impulsionada pelas propriedades curativas de seus espécimes, conservados secos ou vivos e aclimatados em jardins e herbários anexos aos gabinetes. Os exemplares do reino animal eram preferencialmente fragmentos duros como ossos, unhas e dentes; mas havia especial predileção pelos exemplares marinhos, como conchas, lagostas, corais e cavalos-marinhos, por possuírem significados simbólicos e serem fáceis de

⁴⁰ CHOAY, Françoise. Op cit. p. 45.

⁴¹ POSSAS, Helga C. G. Op cit. p. 153.

conservar. E os exemplares do reino mineral eram selecionados por sua raridade ou supostas qualidades terapêuticas. O *Mirabilia*, por sua vez, dividia-se em duas seções: na *Artificialia* eram reunidos os objetos produzidos pela engenhosidade humana dos europeus contemporâneos, como armas, instrumentos e utensílios cotidianos; na segunda seção eram colecionados mantos de plumas de pássaros, colares, enfeites, “as antigüidades e objetos exóticos que remetem aos povos desconhecidos, normalmente vendidos aos colecionadores ou presenteados por viajantes e marinheiros”⁴².

Para Choay, a importância atribuída pelos colecionadores de antigüidades aos testemunhos da cultura material e das belas artes é...

“... um caso particular do triunfo geral da observação concreta sobre a tradição oral e escrita, do testemunho visual sobre a autoridade dos textos. Entre o século XVI e o fim do Iluminismo, o estudo das antigüidades evolui segundo uma abordagem comparável à das ciências naturais: ele busca uma mesma descrição, controlável e, portanto confiável de seus objetos”. (CHOAY, 2001. pp. 76-77).

O primeiro objetivo dos antiquários era tornar o passado visível e assim a ilustração teve papel crescente em seu trabalho; através de imagens foram desenvolvidos métodos comparativos que permitiram estabelecer séries tipológicas e até seqüências cronológicas para uma “história natural das produções humanas”⁴³. Contudo, não se podia confiar na objetividade dos artistas contemporâneos;

“desenhistas e pintores não têm o habito de tomar medidas exatas, negligenciam os detalhes, atribuem à inabilidade as soluções formais que eles ignoram, procuram melhorar seus modelos muitas vezes os reconstituindo de memória, inventam-lhes um cenário, interpretam-nos no estilo de sua

⁴² POSSAS, Helga C. G. Op cit. p. 153.

⁴³ CHOAY, Françoise. Op cit. p. 78.

época ou ainda segundo seu próprio ‘modo’”. (CHOAY, 2001. p. 80).

As imagens gravadas eram bases para as reflexões e generalizações de antiquários e naturalistas, mas ao serem difundidas pela imprensa, as gravuras tornavam comuns as riquezas de diferentes povos, reduziam o valor das atingüidades e dos seres vivos. Os antiquários resolveram, então, eles próprios executarem as cópias a partir do original ou, quando se tratasse de obras de arquitetura e ciências naturais, solicitar aos engenheiros sua execução *in situ*⁴⁴.

Possas ressalta que nos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII surgiu uma tentativa de articular o novo com a tradição e também um novo modo de relacionar as coisas simultaneamente ao olhar e ao discurso; segundo a autora, os gabinetes proporcionavam viagens ao mundo desconhecido sem o deslocamento físico e neles, a história, a arte, a ciência, a magia e a religião estavam em harmonia⁴⁵.

As coleções de arte abertas ao público eram mantidas, geralmente, por famílias conhecidas pela prática do mecenato, como os Médici; e ainda que menos expostos, os gabinetes de curiosidades podiam ser visitados mediante cartas de apresentação. Existiam, porém, coleções e gabinetes de caráter secreto, como o de Rodolfo II, Imperador dos reinos da Hungria e da Bohemia, que mais tarde originou o Museu Imperial de Viena⁴⁶. Segundo Possas,...

“... assim como alguns mapas, essas coleções eram tratadas como segredos de Estado, pois davam conta do que existiam nas diversas possessões coloniais resultantes das grandes viagens e também do que existia em terras cobiçadas a serem dominadas”. (POSSAS, 2005. p. 154).

⁴⁴ CHOAY, Françoise. Op cit. p. 78.

⁴⁵ POSSAS, Helga C. G. Op cit. p. 154.

⁴⁶ Idem.

O domínio colonial europeu sobre outras culturas abasteceu muitas coleções, no entanto a valorização desses objetos subordinava-se ao que já era conhecido e parecido na cultura europeia; os objetos foram colecionados pela qualidade e raridade do material empregado, por sua unicidade, originalidade e por serem o resultado da habilidade do artista, mas sua significação passou a depender de um contexto intelectual de interpretação histórica, para transformarem-se em elementos da educação e da moral dos contemporâneos e para representarem valores de identidade nacional.

A França foi o país que melhor ofereceu o conceito de colecionismo como expressão da autoridade real e até a Revolução esse novo colecionismo será considerado um instrumento “visual” da ideologia monárquica. Todas as monarquias europeias viram no colecionismo uma forma sutil e inteligente de refinamento do prestígio monárquico; por conseguinte, o valor da obra de arte tornou-se ideológico e político⁴⁷.

“La monarquía ejerce una triple acción totalizadora sobre el mercado de arte y el coleccionismo. 1) Imponer el estilo de la corte, estilo que es asumido por la burguesía; 2) mantener el monopolio de la educación artística; y 3) hacer de la producción artística una organización estatal”. (LEON, 1986. p. 33).

A literatura produzida pelos humanistas sobre o conhecimento e o prazer proporcionados pelas obras da Antigüidade criaram, de acordo com Choay, expectativas de que objetos e edifícios fossem conservados de acordo com suas especificidades; pinturas, esculturas, inscrições, moedas e outros fragmentos eram conservados por artistas, humanistas e príncipes; a conservação de edifícios, porém, se dá necessariamente *in situ* e por estarem na dependência do domínio

⁴⁷ LEON, Aurora. Op cit. pp. 32-33.

público e político, acarretavam conflitos e outros tipos de dificuldades técnicas⁴⁸. Nesse contexto, os museus adquiriram força e visibilidade.

“O Museu, que recebe seu nome mais ou menos ao mesmo tempo em que o monumento histórico, institucionaliza a conservação material das pinturas, esculturas e objetos de arte antigos e prepara o caminho para a conservação dos monumentos da arquitetura”. (CHOAY, 2001. p. 62).

A renovação iconográfica e conceitual das antigüidades não foi determinada apenas pela idéia de progresso em esboço no período; o surgimento da historiografia moderna e da paleontologia possibilitou pesquisas sobre a idade do planeta e criou um novo interesse pelo tempo⁴⁹. As reflexões sobre a arte tinham ultrapassado as teorias clássicas da *mimesis*, mas apesar de alcançar nova identidade, a origem da arte é atribuída a uma faculdade autônoma do espírito; assim, entre os valores histórico e artístico atribuídos às antigüidades, a maioria dos antiquários considerava apenas o primeiro. Um pequeno grupo de antiquários, porém, lança as bases de uma outra história da arte, mais atenta aos aspectos propriamente plásticos das obras.

“O objetivo principal de Caylus, como antiquário, era oferecer os materiais de uma história das formas e de seu tratamento. O que interessa é o próprio objeto, e não sua destinação. Daí a necessidade de uma aprendizagem do olho e da mão, que previne a cegueira estética e constitui-se no único meio que possibilita perceber e reproduzir adequadamente as obras de arte depois de lhes ter compreendido os procedimentos de execução. Essa receptividade bem cultivada, aberta à diversidade de formas e estilos, permite-lhe constatar, que a arte contribui com os próprios meios para transmitir o espírito dos povos e das civilizações”. (CHOAY, 2001. pp. 87-88).

⁴⁸ CHOAY, Françoise. Op cit. p. 52.

⁴⁹ Idem. p. 84.

1.3. A preservação de obras e edificações históricas nos museus privados e nas cidades européias.

Decorridos três séculos de erudição e levantamentos, o enorme trabalho realizado pelos antiquários europeus quase não teve efeito para a conservação de obras e monumentos históricos; a forma dominante de conservação das obras antigas ainda é o livro ilustrado com gravuras e a preservação da arquitetura histórica só ocorre em circunstâncias excepcionais, graças a personalidades incomuns ⁵⁰. Exceto na Inglaterra, onde, de acordo com Choay, o vandalismo religioso da Reforma atingiu os monumentos góticos, o senso prático e o nacionalismo dos ingleses; quase meio século antes dos franceses, os antiquários ingleses iniciaram o debate, ainda em curso, sobre a natureza e a legitimidade das intervenções ⁵¹.

As coleções de arte e as coleções de antigüidades do Quattrocento pertenciam ao mesmo universo de conhecimentos e práticas; enquanto elas se multiplicavam, surgiram os primeiros museus de arte na forma de conservatórios oficiais de pintura, escultura, desenho e gravura destinados ao público ⁵². Para Choay, instituições do século XVIII, como os Offices, o British Museum, o Museu Pio Clementino em Roma ou o Louvre, inaugurado com o nome de Museum Français, são parte do projeto filosófico e político do Iluminismo:

“vontade dominante de ‘democratizar’ o saber, torná-lo acessível a todos pela substituição das descrições e imagens das compilações de antigüidades por objetos reais – vontade, menos geral e definida, de democratizar a experiência estética”. (CHOAY, 2001. p. 89).

⁵⁰ CHOAY, Françoise. Op cit. pp. 90-91.

⁵¹ Idem. p. 92.

⁵² Idem. p. 89.

Reflexões mais profundas sobre a arte, descobertas arqueológicas e mercados em constante expansão criaram um novo modo de pensar num público formado por diversas camadas sociais, porém dotado de poder econômico e autoridade intelectual sem precedentes. As viagens de lazer se tornaram mais freqüentes, roteiros urbanos e guias turísticos foram institucionalizados e, na forma de pinturas executadas para os privilegiados e gravuras produzidas para os mais modestos, as lembranças de viagens se tornaram mais comuns ⁵³. Embora crescentes essas viagens de lazer ainda não representam uma ameaça ou uma garantia de proteção às obras e edificações urbanas; mas outros movimentos sociais, como a Reforma na Inglaterra e a Revolução Francesa, foram determinantes.

Segundo Choay, a Revolução Francesa converteu as aspirações intelectuais de proteção às obras e edificações antigas em ações concretas de preservação, respaldadas por aparato técnico e jurídico. A obra conservadora dos comitês revolucionários resultou de dois processos distintos e consecutivos; o primeiro foi a fabulosa transferência dos bens do clero, da cora e dos emigrados para a nação; e o segundo foi a destruição ideológica, a partir de 1792, de parte desses bens ⁵⁴. Comitês, como o “da Alienação dos Bens Nacionais”, colocaram os bens da coroa e dos emigrados à disposição; em seguida, o de “Salvação Pública” recorreu aos princípios jurídicos de herança e sucessão para gerenciá-los e designá-los. Ao serem transformadas em bens materiais, as antigüidades francesas e greco-romanas passaram a requerer manutenção sob pena de prejuízo financeiro; e ao serem convertidas em bens coletivos, as obras arquitetônicas e artísticas

⁵³ CHOAY, Françoise. Op cit. p. 90.

⁵⁴ Idem. pp. 96-97.

recentes adquiriram os significados históricos e afetivos das antigüidades nacionais ⁵⁵.

A guarda e o controle desses bens acarretaram dificuldades práticas, porém maior urgência estava em dar destinação aos inúmeros objetos heterogêneos convertidos em patrimônio nacional, sem contrariar os interesses coletivos. A solução mais imediata foi vendê-los a particulares, de modo a recuperar moeda sonante para o Estado ⁵⁶. As outras soluções foram descobrir nesse patrimônio novas funções e adaptá-lo, com o menor custo, aos novos usuários; para tanto, os comitês dividiram os bens nacionais em “móvel” e “imóvel” e estabeleceram formas distintas para seu tratamento.

“Os primeiros, móveis, são transferidos de seus depósitos provisórios ao definitivo aberto ao público, consagrado com o nome recente de museu, que tem por função servir à instrução da nação. Reunindo obras de arte, e em consonância com o espírito enciclopedista também objetos de artes aplicadas e máquinas, os museus ensinarão civismo, história, assim como as competências artísticas e técnicas. Essa pedagogia é concebida imediatamente em escala nacional, numa divisão homogênea dos museus no conjunto do território francês”. (CHOAY, 2001. p. 101).

Essas ambições não foram realizadas devido aos acontecimentos políticos e à penúria financeira, mas também por inexperiência e imaturidade museológica. Paris é a única exceção e o...

“... Louvre é o lugar simbólico para onde vai e são reunidas a maioria das riquezas artísticas sob a Revolução. A história de ‘suas’ aberturas ilustra o conjunto dos conflitos doutrinários e ideológicos, assim como as dificuldades técnicas e financeiras com as quais se depara então a idéia e o projeto de museu”. (CHOAY, 2001. p. 102).

⁵⁵ CHOAY, Françoise. Op cit. p. 97

⁵⁶ Idem. p. 100.

Através de documentos produzidos pelo comitê responsável por organizar o espólio do depósito nacional dos monumentos, Choay obteve informações sobre o conteúdo e a apresentação das salas do museu; um deles contém “um inventário dos ‘destroços’ expostos, em geral com informações sobre a origem, mas nunca sobre a época, forma ou função” ⁵⁷. Um segundo documento, o catálogo “Notícia Histórica” sobre os monumentos das artes, revela o apego aos valores clássicos e a ignorância sobre o restante da arte francesa; mas também deixam claras as preocupações com a pedagogia cívica e a educação histórica dos cidadãos, pois os objetos foram dispostos no museu de acordo com uma cronologia tida como verossímil. O catálogo informa, ainda, “o cuidado, sempre que possível, de reunir tudo que poderia dar uma idéia sobre o vestuário antigo, tanto civil, de homens e mulheres, como militar, de acordo com as patentes” ⁵⁸.

Choay observa que, de forma paradoxal, o desejo de preservação do patrimônio nacional não se apoiava em conhecimentos históricos ou princípios seletivos, mas foi alimentado por recursos volumosos disponibilizados pelo exército. O Estado ordenara, por decreto, ações de destruição do patrimônio para financiar despesas e equipamentos militares, tais como fundir pratas e relicários, transformar o chumbo e o bronze das catedrais em peças de artilharia ⁵⁹; porém, uma série de “Instruções Complementares” subseqüentes atenuou parcialmente o decreto. As Instruções estabeleceram nove critérios para salvar os bens condenados e entre eles estava o interesse pela história, a beleza do trabalho, o valor pedagógico para a arte e para as técnicas. Para Choay, ao serem enumerados juntos pela primeira vez, esses critérios constituíram uma definição implícita dos monumentos e do patrimônio

⁵⁷ CHOAY, Françoise. Op cit. p. 103.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem. p. 106.

histórico ⁶⁰. A partir de 1820, o monumento histórico adquire novo status:

“o advento da era industrial como processo de transformação e degradação do meio ambiente contribuiu, entre outros fatores, para inverter a hierarquia dos valores atribuídos aos monumentos históricos e privilegiar, pela primeira vez, os valores da sensibilidade, principalmente estéticos... O processo de industrialização do mundo contribuiu para generalizar e acelerar o estabelecimento de leis de proteção ao monumento histórico e para fazer da restauração uma disciplina integral, que acompanha os progressos da história da arte”. (CHOAY, 2001. p. 126).

1.4. A fundação dos museus públicos.

Até fins do século XVIII todas as coleções tinham um caráter privado, inclusive coleções reais oficializadas como Patrimônio Nacional, tais como o British Museum, a National Gallery e a Chantrey Tate de Londres, a Galeria de Kassel, o Museu Kunsthistorisches de Berlim, o Rijksmuseum de Amsterdã e outros; apenas os amigos íntimos dos soberanos ou pessoas autorizadas pelos colecionadores tinham acesso às galerias e aos gabinetes de curiosidades e museus como os do Vaticano só abriam suas portas ao público apenas uma vez por ano, às Sextas-Feiras Santas ⁶¹. Somente quando os bens da coroa foram nacionalizados alguns anos após a Revolução Francesa, a pequena e a grande galeria do Louvre surgiram como museu da República; mesmo assim, para as classes sociais de menor nível cultural aquelas obras não ofereciam deleite ou instrução e o Louvre foi reduzido ao seu público habitual ⁶².

⁶⁰ CHOAY, Françoise. Op cit. p. 107.

⁶¹ LEON, Aurora. Op cit. p. 51.

⁶² Idem.

Através do legado de uma coleção real ou papal, da doação desse patrimônio físico e símbolo à nação e da designação de uma edificação para abrigá-la, os primeiros museus já nasceram vinculados ao poder político ou religioso; Estado e Igreja, por sua vez, se associaram aos museus por reconhecerem neles um mediador eficaz para seus projetos políticos e pedagógicos. Esses vínculos se fortaleceram em relações de dependência, sem as quais os museus não teriam sobrevivido.

Como estrutura de mediação, o museu é, à priori, um centro de recepção, decodificação e emissão de informação e à posteriori uma instância de produção. Se sua prioridade é mediar a comunicação entre uma ideologia política ou religiosa e um público receptor crescente e cada vez mais diversificado, os museus precisarão dispor de um vocabulário compreensível a todos; para tanto, a fruição imediata foi transformada em fruição mediada de forma científica através da linguagem ⁶³. Entre os séculos XVI e XVIII, outros museus e novas estruturas de mediação, como Academias e Universidades, foram criados em diversas cidades da Europa.

As formas racionais de pensamento e organização social, aliadas ao desenvolvimento econômico e tecnológico do século XVIII, geraram expectativas de revolucionar o que até então era entendido como o modo de ser das coisas. A ciência, como possibilidade de realizar previsões e aumentar o saber de modo cumulativo, a arte, como capacidade de produzir representações abrangentes e compreensíveis e a moral, como princípios gerais e universais de conduta convergiram para estruturas de mediação como os museus; por conseguinte, conciliar as produções de uma cultura tida como artística com as produções de uma cultura assumida como científica e tecnológica

⁶³ ARGAN, Giulio C. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, 3ª edição – (Coleção **a**). 280p. p. 86.

passou a ser uma grande tarefa e uma grande dificuldade para os museus.

1.5. A arte como universo específico de conhecimento.

Segundo David Harvey ⁶⁴, a exploração da estética como domínio cognitivo específico tornou-se importante no século XVIII por permitir reconhecer entre diferentes produções culturais algum sentimento comum de beleza. A expansão comercial e os crescentes contatos com diferentes sociedades revelaram enorme variedade de artefatos culturais produzidos em condições sociais bem diferentes daquelas existentes na Europa; era necessário encontrar algo que fosse consensual entre, por exemplo, vasos da Dinastia Ming, urnas gregas e porcelana de Dresden. No final do século XVIII, o filósofo Immanuel Kant...

“... também reconheceu que o juízo estético tinha de ser elaborado independente da razão prática (juízo moral) e da compreensão (conhecimento científico); e que (a experiência estética) formava uma ponte necessária, porém problemática, entre as duas”. (HARVEY, p.28).

As produções artísticas deixaram de priorizar a representação de verdades inequívocas para gerar imagens flexíveis, cabíveis em diferentes culturas, passíveis de infinitas interpretações; a experiência estética como um fim em si mesmo gerou buscas de auto-realização individual e, entre artistas e intelectuais, tornou-se a marca dos românticos. Segundo Harvey, para Daniel Bell essa onda de subjetivismo radical e de individualismo desenfreado estabeleceu “um conflito fundamental entre o comportamento cultural, as práticas

⁶⁴ HARVEY, David. “Modernidade e Modernismo”. In *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 1993. pp. 16-44. p. 28.

artísticas modernistas e a ética protestante”⁶⁵; Harvey não endossa nem contraria a tese de Bell, mas os dois autores concordam que o movimento romântico abriu caminho para as intervenções estéticas na vida cultural e política européia.

“Seremos nós, artistas, que serviremos a vocês de vanguarda. Que belo destino para as artes, o de exercer sobre a sociedade um poder positivo, uma verdadeira função sacerdotal, e de marchar vigorosamente na dianteira de todas as faculdades intelectuais na época do seu maior desenvolvimento”. (HARVEY, p. 29).

Para Harvey, ao posicionar a estética entre a ciência e a moralidade e ao supervalorizar os conhecimentos e as produções artísticas em relação aos demais sistemas conceituais e produtivos, os artistas do romantismo acreditaram jamais serem ameaçados pela evolução histórica⁶⁶.

1.6. Os meios artístico e urbano na Modernidade.

As cidades abrigavam as idéias e as realizações humanas mais bem sucedidas, mas com a instalação da indústria dentro do ambiente urbano, a cidade passou a oferecer também novos mercados de trabalho e oportunidades de ascensão social. O desenvolvimento da tecnologia e os incentivos do Estado geraram enormes lucros aos industriais e estreitaram as ligações entre o mundo político e o mundo econômico; as técnicas de reprodução, disseminação e comercialização de livros e imagens, por sua vez, transformaram as condições materiais, políticas e sociais de existência dos artistas.

⁶⁵ HARVEY, David. Op cit. p. 29.

⁶⁶ Idem.

De acordo com Pierre Bourdieu ⁶⁷, para assegurar a fidelidade desses novos produtores Napoleão III distribuía gratificações e presentes suntuosos entre proprietários de jornais, editores, escritores e pintores.

“Estamos longe das sociedades eruditas e dos clubes da sociedade aristocrática do século XVIII ou mesmo da Restauração. A relação entre os produtores culturais e os dominantes não tem mais nada do que pôde caracterizá-la nos séculos anteriores”. (BOURDIEU, 2005. p. 65).

Doravante, de acordo com o autor, trata-se de uma dependência direta e de uma subordinação estrutural instituída, de um lado, pelos novos postos de trabalho oferecidos pelo jornalismo e, de outro lado, pelas cifras de venda.

“As instâncias políticas e os membros da família imperial exercem um domínio direto sobre o campo literário e artístico, não apenas pelas sanções que atingem os jornais e outras publicações (processos, censura, etc.), mas também por intermédio dos proveitos materiais ou simbólicos que estão em condições de distribuir: pensões, possibilidade de ser encenado nos teatros, tocado nas salas de concerto ou de expor no Salão, cargos, postos remunerados ou distinções honoríficas”. (BOURDIEU, 2005. pp. 65-66).

Para Bourdieu, a imprensa francesa perdera diversidade e combatividade após a monarquia de julho; no Segundo Império passou a ser freqüentemente controlada por banqueiros, vivia sob constante ameaça de censura e estava condenada a relatar acontecimentos oficiais ou submeter-se a teorias artístico-filosóficas sem conseqüência. Através da proteção de homens poderosos, pintores e escritores preocupados com a independência de suas produções obtiveram condições materiais e institucionais não disponibilizadas pelo mercado

⁶⁷ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 2ª edição. 431p. p. 65.

de trabalho; assim, os salões da família imperial e os dos políticos de poder se distinguiam mais pelo que excluía e menos pelo que reuniam ⁶⁸. Não obstante, Bourdieu percebeu no desenvolvimento da imprensa um indício, entre outros, de uma expansão sem precedente do mercado de bens culturais.

Para Harvey, a experiência urbana constituída pelo crescimento explosivo das indústrias e das cidades, pela reorganização do ambiente e dos movimentos sociais, por tensões entre o local e o nacional fez do modernismo o movimento artístico das cidades; uma arte com forte sentido de *lugar* e grande apelo universal. Atento às transformações urbanas, Baudelaire definiu o artista como “alguém capaz de concentrar a visão em elementos comuns da vida da cidade, compreender suas qualidades fugidias e ainda assim extrair, do momento fugaz, todas as sugestões de eternidade nele contidas” ⁶⁹; tratava-se, novamente, de como – e não do quê – representar. A arte preocupou-se em criar novos códigos, novas significações e novas linguagens capazes de “representar o eterno através de um efeito instantâneo” ⁷⁰; simulação, fragmentação, justaposição, simultaneidade, velocidade e choque serão explorados por todos os movimentos estéticos da Modernidade.

Se na sociedade clássica o real, como possibilidade de estudo, representação e transformação, era o mundo natural, na sociedade industrial o real é o mundo artificial e não só a linguagem é o artifício, mas seu objeto e objetivo também; os valores estéticos de mimese, beleza e retórica foram substituídos por noções como função e informação e a qualidade de genialidade atribuída ao artista, como aptidão para produzir conscientemente o belo, foi substituída pela do artista em investigação científica ou inserido no trabalho produtivo e diário.

⁶⁸ BOURDIEU, Pierre. Op cit. pp. 68-69.

⁶⁹ HARVEY, David. Op cit. p. 29.

⁷⁰ Idem. p. 30.

Para Jorge Bassani ⁷¹, embora o fim do Feudalismo fosse recente e apesar de ser considerado um país periférico em relação à revolução burguesa que ocorria na Europa, a Rússia tornou-se especialmente moderna devido a intensa movimentação política de sua população operária, sobretudo a partir de 1905 ⁷². Artistas do Formalismo lingüístico russo divulgaram, nos primeiros anos da década de 1910, estudos sobre as relações entre *estranhamento*, *deslocamento semântico* e *procedimentos materiais*, que operavam no sentido de fazer desaparecer a cisão entre forma e conteúdo; o *estranhamento* consistia na retirada do objeto (signo) de um contexto que lhe atribuía um valor restrito e automático – geralmente filosófico ou religioso – para um outro, de formas mais variadas e inusitadas que possibilitassem percepções novas e mais duradouras ⁷³. A partir das experiências cubistas de fragmentação e montagem, em 1913 o pintor Kasimir Malévitch eliminou a noção de objeto a ser representado e sem objeto a fragmentação passou a ser de formas e cores puras ⁷⁴; na Itália, os Futuristas viram a Primeira Guerra como única possibilidade de eliminar do mundo moderno o peso da tradição; e na Suíça, os Dadaístas decretaram a inexistência da arte e do objeto artístico burguês, sob qualquer conceituação em prol da existência do pensamento artístico, anárquico por excelência ⁷⁵.

1. 7. Os museus na América do Norte.

A entrada da América no mercado europeu em meados do século XIX gerou uma explosão de colecionismo e a existência dos museus

⁷¹ BASSANI, Jorge. *As Linguagens Artísticas e a Cidade – Cultura urbana do século XX*. São Paulo: FormArte, 2003. 163p. II.

⁷² Idem. p. 59.

⁷³ Idem. pp. 72-75.

⁷⁴ Idem. p. 60.

⁷⁵ Idem. p. 63.

passou a depender de quem movimentava a economia: banqueiros, industriais e empresários; segundo Leon, os americanos possuíam até então uma arte de valor mediano, mas em suas viagens à Europa passaram a freqüentar assiduamente os antiquários de Paris e se apossaram do mercado impressionista ⁷⁶. A partir de 1900 os magnatas americanos da indústria e das finanças tornam-se os maiores colecionadores do mercado europeu; eles não eram especialistas e nem estabeleciam relações de amizade com os artistas, mas pagavam em dólares e qualquer preço por todo o patrimônio artístico europeu que pudessem adquirir. O colecionador americano não se preocupava em desenvolver critérios estéticos pessoais ou possuir valores históricos; seu maior interesse era obter para o seu país um patrimônio artístico e cultural que reafirmasse seu prestígio frente à Europa e, através de museus públicos com administração privada, afirmar sua própria personalidade ⁷⁷. Leon atribui às origens do colecionismo norte-americano a tarefa pedagógica que será característica do museu americano contemporâneo e identifica nesse colecionismo duas atitudes opostas; de um lado, a coleção “fechada” de Henry Walters, que manteve as obras compradas nas embalagens enquanto viveu e, de outro lado, a coleção “aberta” de A. Mellon, que construiu a National Gallery de Washington, presenteou sua coleção ao Estado e contribuiu ativamente para a vida artística ⁷⁸.

A Primeira Guerra acelerou o desenvolvimento da indústria, o progresso tecnológico e, indiretamente, o crescimento das populações urbanas na Europa e na América do Norte. Para Argan, porém, “o que na Europa traz o signo de uma dedução final e constitui o documento desesperador de uma civilização em crise, nos Estados Unidos é

⁷⁶ LEON, Aurora. Op cit. p. 42.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem. p. 44.

descoberta, invenção, ímpeto criativo”⁷⁹; a arte das vanguardas que era marginalizada pelo conservadorismo no continente europeu encontrava nos Estados Unidos condições para se desenvolver no mesmo ritmo dos avanços tecnológicos. Quando os nazistas invadiram a Europa durante a Segunda Guerra muitos literatos, artistas e estudiosos buscaram refúgio na América e “os Estados Unidos se tornaram os depositários, em nome da democracia, dos valores da inteligência e da cultura”⁸⁰. Para Argan, os americanos se apropriaram da arte e da cultura europeia entre meados do século XIX e meados do século XX:

“é sabido que, nos últimos cem anos, por óbvias razões econômicas, verificou-se uma transmigração em massa de obras de arte dos países de antiga civilização para a América, onde uma cultura artística praticamente não existia. Formaram-se grandes coleções particulares, que com o tempo se tornaram, em sua maior parte, museus públicos. Em alguns deles, chegou-se até a tentar formar também um patrimônio ‘monumental’, desmontando e remontando alguns edifícios antigos”. (ARGAN, 1989. p. 60).

Segundo o autor, essa transferência ocorria de “nações históricas” para um país em pleno desenvolvimento industrial, cuja população era de proveniência diversificada e heterogênea; as obras retiradas de um ambiente histórico eram agrupadas em resenhas mistas a fim de “sintetizar” o melhor de todas as culturas artísticas do mundo; as coleções eram constituídas por obras antigas e modernas, muitas vezes aproximadas e comparadas e todas provinham do mercado⁸¹. Para justificar a presença neste novo país de objetos provenientes de outras culturas muito mais antigas, os museus norte-americanos obscureceram o significado histórico da obra de arte e enfatizaram seu significado estético; para os museus e para a cultura artística norte-

⁷⁹ ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709p. II. p. 525.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem. *História da Arte Como História da Cidade*. Op cit. p. 61.

americana “a arte não é tanto o produto de um lento processo cultural, mas a expressão de uma criatividade congênita ao ser humano”⁸².

Para Leon, desde que surgiu o museu americano é pedagógico e ativo para a cultura popular⁸³; fundado e aberto ao público em 1870, o Museu Metropolitan de Nova York oferece desde então as seções mais variadas de arte universal.

“Este primer museo sento las bases de los futuros museos americanos (el de Arte Moderno de Nueva York, Museo Withney de arte americano, o Guggenheim...) y de los museos latinoamericanos (São Paulo, Museo de Antropología de Méjico...) que an seguido, dentro de lo posible em um museo, um plan de desmistificación, quitándole el aura de excepcionalidad y tratando de aproximar al hombre com su obra, mediante sistemas modernos de educación” (LEON, 1986. p. 53).

Para Argan, porém, estava em andamento um fenômeno de rejeição da história pelo pragmatismo que caracteriza o mundo moderno, pois entre o final do século XIX e início do século XX monumentos e obras de arte de menor notoriedade foram isolados de seus contextos artístico-sociais originais e através do mercado sofreram adulterações por restaurações não especializadas e foram praticamente destruídas.

“O critério de qualidade instaurado pela estética idealista com a definição da arte em termos de categoria do espírito traduziu-se na cômoda prática de salvar apenas as obras-primas, abandonando o resto ao seu destino. Devemos a este absurdo critério seletivo a destruição de conjuntos urbanos inteiros, só porque não eram “monumentais”, a dispersão de grande quantidade de pinturas e esculturas que não eram atribuídas a grandes mestres, a irremediável perda de quase toda a produção do artesanato, porque considerada ‘menor’”. (ARGAN, 1989. p. 87).

⁸² ARGAN, Giulio C. Op cit. pp. 60-61.

⁸³ LEON, Aurora. Op cit. p.53.

Não obstante, Argan reconhece que os museus americanos significaram a salvação das obras que nele conseguiram chegar. Para esse autor, todo o pensamento estético americano tende a afirmar o caráter individualista da arte, mas seu mérito foi ter superado o historicismo tradicional, “pelo qual a obra de arte costumava ser enquadrada no esquema habitual da história política, da 'nação’”⁸⁴.

A velocidade e o movimento incessante, decorrentes da moderna indústria, tornaram-se determinantes para todas as atividades urbanas; mais do que produzir e transmitir informações de relevância cultural esperava-se que os museus fossem dinâmicos e propiciassem prazer a todos os visitantes. Os museus conservaram muito daquele caráter ritualístico em sua configuração espacial e situação teoricamente ideal de luz, tranquilidade e sossego opostos ao fervilhar das cidades; mas sua razão de ser deixou de ser a demonstração da grandeza das civilizações históricas, para ser a demonstração do poderio econômico e do progresso tecnológico em curso⁸⁵. E todos os centros urbanos de alguma importância desejaram ter o seu museu.

As duas Guerras Mundiais e a Revolução Socialista de 1917, que consumiram a Europa entre o final do século XIX e início do século XX, favoreceram o desenvolvimento econômico e cultural dos Estados Unidos. Surgiram universidades bem aparelhadas e através de ligações com outras disciplinas, como a psicologia, a sociologia e a teoria das informações, as pesquisas estético-filosóficas se desenvolveram; foram criadas escolas para a educação visual e o projeto artístico para a indústria⁸⁶.

Bassani observa que a criação artística se utilizava das mesmas técnicas e materiais utilizados na construção das cidades e das máquinas; assim, a produção artística converteu-se em ciência

⁸⁴ ARGAN, Giulio C. Op cit. p. 61.

⁸⁵ Idem. pp. 60-61.

⁸⁶ Idem. p. 61.

moderna, em objeto resultante da sociedade industrial e inseriu a arte na lógica do ambiente urbano. “A arte apropria-se da lógica do ambiente urbano para conceber uma linguagem mais compatível com a cidade. E assim, criar uma nova cidade”⁸⁷. Também para O’Doherty “se a obra tinha um princípio organizador, era o do mito de uma cidade”⁸⁸, pois a cidade é fonte dos materiais, dos modos de procedimento e de uma estética primitiva de contigüidade; a arte, contudo, ultrapassou a investigação do tema, analisou seus limites e suas definições com a finalidade de conquistar território, não um lugar na galeria moderna⁸⁹. Quando a cidade tornou-se contexto indispensável da arte e do espaço da galeria passou a suprir, também, grande parte do conteúdo do museu.

1.8. Os museus na América Latina.

Os museus foram importados para a América Latina com a missão de “trazer para o novo mundo os padrões científicos e culturais das nações colonizadoras”⁹⁰. Os exemplos modernos de civilização abarcavam a padronização do conhecimento e da produção, a crença no progresso linear, nas verdades absolutas e no planejamento racional de sociedades ideais; àqueles museus coube, portanto, selecionar, conservar e difundir objetos que fossem ao mesmo tempo característicos do território e da cultura latino-americanos e representativos dos ideais científicos e sociais vigentes na Europa.

⁸⁷ BASSANI, Jorge. Op cit. p. 65.

⁸⁸ O’DOHERTY, Brian. Op cit. p. 43

⁸⁹ Idem. p. 21

⁹⁰ BARRETTO, Margarita. *Museus Por Teimosia: uma análise da utilidade social dos museus de Campinas*. Campinas, 1993. Dissertação em Ciências Aplicadas à Educação. Faculdade de Educação, Unicamp. 176p. p.10.

De acordo com Norbert Elias ⁹¹, o conceito de civilização expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo e resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior em relação às mais antigas ou as sociedades contemporâneas em relação às mais primitivas; “procura descrever o que constitui seu caráter especial e aquilo de que se orgulha: sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica, visão de mundo, etc.” ⁹².

O desenvolvimento político, econômico e social da França, da Inglaterra e da Alemanha ocorreu em ritmos e de formas diferentes e, assim, franceses, ingleses e alemães atribuíram distintos significados à “civilização”. Para os alemães, a palavra *kultur* descreve o caráter e o valor de realizações individuais e não o valor intrínseco da pessoa; alude basicamente ao cultivo e ao amadurecimento intelectual, artístico e religioso do indivíduo e exprime o orgulho de seus próprios feitos ⁹³. Para franceses e ingleses, o conceito refere-se a fatos políticos, econômicos, religiosos, técnicos, morais ou sociais; expressa orgulho pela importância de suas nações para o progresso do Ocidente e da humanidade ⁹⁴. “Civilização” descreve um processo, um movimento constante “para frente”; “kultur” reporta-se a obras de arte, livros, sistemas religiosos ou filosóficos, nos quais se expressa a individualidade de um povo ⁹⁵.

“Até certo ponto o conceito de civilização minimiza as diferenças nacionais entre os povos enfatizando o que é comum: autoconfiança de povos cujas fronteiras e identidades nacionais foram plenamente estabelecidas; Kultur dá ênfase especial a diferenças nacionais e identidade

⁹¹ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 2 v. 2ª edição brasileira (edição original: 1939). v.1. 274p. pp. 21-64.

⁹² Idem. p. 21.

⁹³ Idem. p. 22.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem. p. 23.

particular de grupos. Civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores; kultur reflete a consciência de uma nação que deve buscar e constituir incessantemente e novamente suas fronteiras política e espiritual”. (ELIAS, 1994. pp. 23-24).

O termo “civilização ocidental” expressa o processo que gerou unidade política, econômica e cultural no Continente Europeu; mas ainda que tenha levado séculos para se consolidar resguardou parte significativa das especificidades étnicas, lingüísticas e tradicionais de cada sociedade localizada naquele continente. A expansão comercial da Europa na forma de colonização, no entanto, causou o desaparecimento de inúmeras civilizações indígenas e o deslocamento forçado de milhares de africanos para a América Latina; as misturas de raças, línguas e tradições, particularmente no Brasil, inviabilizaram as tentativas de unidade cultural. A implantação de museus na América Latina foi parte de uma nova tentativa.

Néstor Canclini⁹⁶ observa que os países latino-americanos resultam da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas, do hispanismo e do lusitanismo colonial católico e das ações políticas, educativas e comunicacionais modernas. “Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais”⁹⁷; e as contradições entre o culto e o popular mereceram maior atenção nas obras do que nas histórias da literatura e da arte, geralmente limitadas a registrar o que essas obras significavam para as elites⁹⁸.

Para analisar como essas contradições condicionaram as obras e a função sociocultural dos artistas no Brasil, Canclini recorreu ao livro

⁹⁶ CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas - Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. 4ª edição – (Ensaio Latino-Americanos, 1). 385p. II.

⁹⁷ Idem. p. 73.

⁹⁸ Idem. p. 74.

sobre Machado de Assis escrito por Roberto Schwarz, *Ao Vencedor as Batatas* e particularmente à introdução “As Idéias Fora de Lugar”⁹⁹. Inicialmente, a análise de Canclini busca entender como foi possível que a Declaração dos Direitos Humanos produzida na França fosse parcialmente transcrita para a Constituição brasileira de 1824, enquanto ainda existia escravidão no Brasil; para entender por que essas contradições eram “dispensáveis”, Schwarz levou em conta a institucionalização do *favor*.

Para Schwarz, segundo Canclini, a colonização produziu três setores sociais: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”; entre os dois primeiros setores a relação era clara, mas a multidão dos terceiros, nem proprietários nem proletários, dependia materialmente do favor de um poderoso¹⁰⁰. O “favor” gerou um amplo setor de homens livres, se prolongou em outras áreas da vida social e envolveu latifundiários e escravos na administração, na política, no comércio e na indústria.

“O favor é tão antimoderno quanto a escravidão, porém mais ‘simpático’ e suscetível de unir-se ao liberalismo por seu componente de arbítrio, pelo jogo fluído de estima e auto-estima ao qual submete o interesse material. É verdade que, enquanto a modernização européia se baseia na autonomia da pessoa, na universalidade da lei, na cultura desinteressada, na remuneração objetiva e sua ética do trabalho, o favor pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada e a remuneração de serviços pessoais. Mas, dadas as dificuldades para sobreviver, ‘ninguém no Brasil teria a idéia e principalmente a força de ser, digamos, um Kant do favor’, batendo-se com as contradições que implicava”. (CANCLINI, 2003. p. 76).

Schwarz observou que o mesmo ocorria quando se pretendia criar um Estado burguês moderno sem romper com as tradições clientelistas e fez referência à letra do hino da República, escrita em 1890,...

⁹⁹ Roberto Schwarz. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp. 13-25.

¹⁰⁰ CANCLINI, Néstor G. Op cit. p. 76.

“... plena de emoções progressistas, mas despreocupada de sua correspondência com a realidade: *Nós nem cremos que escravos outrora/Tenha havido em tão nobre país (outrora era dois anos antes, já que a Abolição ocorreu em 1888)*”. (CANCLINI, 2003. p. 77).

O museu já era parte da cultura européia, mas alheio às culturas americanas; assim, a importação para a América Latina de instituições e padrões científicos e culturais das nações civilizadoras não significou corresponder mecânica e diretamente à realidade na Europa. Barretto observa que o pensamento positivista dominante na Europa moderna menosprezava as erudições artísticas e filosóficas e advertia jamais confundir as pesquisas úteis ao progresso da humanidade com a acumulação maquinal de fatos e objetos; para a ideologia positivista, os museus e o conteúdo informativo que manipulavam não estavam entre as forças propulsoras do progresso ¹⁰¹. “O termo (positivo) indica o contraste entre o útil e o ocioso” ¹⁰²; arte, ócio e lazer tornaram-se sinônimos no novo mundo e os museus aqui se tornaram tão exclusivos quanto os salões sociais das elites latino-americanas.

1.9. Os museus no Brasil.

Desde o tempo da colônia, os museus brasileiros eram influenciados por teóricos europeus que privilegiavam a História Natural, as questões sobre o “nacional” e as exposições de objetos que tinham a dupla função de relembrar o passado e comparar fatos da história das nações; ao refletir sobre a história da criação dos museus no Brasil,

¹⁰¹ BARRETTO, Margarita. Op cit. p.160.

¹⁰² Idem.

Ana Maria Machado ¹⁰³ observa que os museus brasileiros do século XIX estavam engajados no processo de institucionalização das Ciências Naturais e chegaram a ser importantes instituições de pesquisa científica e tecnológica. As coleções dos museus brasileiros permitiram aos naturalistas classificar e ordenar, mas também enviar a Portugal exemplares da fauna, da flora, dos minerais e de ornamentos indígenas para serem incorporadas ao acervo do Gabinete de História Natural de Portugal, existente desde o século XVI ¹⁰⁴. Na “Casa dos Pássaros”, as espécies eram classificadas, preparadas e enviadas à metrópole;

“durante seus quase trinta anos de funcionamento, (a Casa dos Pássaros) adequou-se perfeitamente à sua função de entreposto colonial para envio de produtos à metrópole e foi parte essencial no conjunto dos museus do Império Luso-Brasileiro” (MACHADO, 2005. p. 138).

De acordo com a autora, a política cultural museológica assumiu características próprias quando o Brasil se tornou Reino Unido a Portugal e Algarves. A partir de coleções trazidas pela Coroa, de produtos regionais enviados pelos governadores de cada província, de objetos provenientes da Casa dos Pássaros e de outras instituições já existentes, em 1818 foi criado o Museu Real do Rio de Janeiro; o decreto de sua criação estabeleceu como sua finalidade...

“... propagar os conhecimentos e os estudos das ciências naturais no Reino do Brasil e, com sua função de identificar os produtos naturais únicos desta parte do mundo, para o proveito das Ciências e das Artes e deles prover os museus do mundo” (MACHADO, 2005. p. 139).

¹⁰³ MACHADO, Ana Maria A. “Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil”. In *Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. (Org.) Betânia G. Figueiredo. Belo Horizonte, MG: Argumentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005. 239p. Il. – (Scientia/UFMG; 5v). pp. 137-149.

¹⁰⁴ Idem. p. 138.

Ao longo do século XIX, o Museu Real se tornou Museu Imperial e posteriormente Museu Nacional;

“Em 24/10/1821, o Museu Nacional abriu suas portas ao público e exibiu, em quatro salas de exposição, um acervo composto por objetos de caráter histórico doados pela coroa portuguesa, por coleções zoológicas, mineralógicas e botânicas, além de vestes, ornatos, armas e objetos indígenas brasileiros. Este conjunto ficava exposto sem critérios e em grande quantidade, já que para a política museológica da época o que importava era a quantidade e a qualidade dos objetos” (MACHADO, 2005. p. 139).

Outros museus foram criados no Brasil no século XIX, como o Museu Paraense Emilio Goeldi em 1866 e o Museu Paulista em 1894; mas por ser a capital federal, o Rio de Janeiro tornou-se a sede de muitos museus, entre eles o Museu Imperial, em Petrópolis, o Museu do Primeiro Reinado, a Casa de Benjamin Constant, a Casa de Rui Barbosa, o Museu da República e outros ¹⁰⁵. De acordo com a autora,...

“... o ideário que surge de instituições voltadas à preservação da história nacional no início do século XX segue o princípio da valorização dos grandes heróis e de seus grandes feitos como dignos de culto e veneração. O modelo de museu nacional espalha-se por toda a Europa e é exportado, durante todo o século XIX e início do século XX, para os países do terceiro mundo”. (MACHADO, 2005. pp. 139-140).

Os museus históricos, como categoria distinta dos museus de história natural, só foram instituídos no Brasil em fins do século XIX, na mesma época em que a temática do patrimônio passou a ser considerada ¹⁰⁶. Para Machado,...

“... a temática de constituição de museus históricos no Brasil expressa a necessidade de proteção patrimonial artística e

¹⁰⁵ MACHADO, Ana Maria A. Op cit. p. 139.

¹⁰⁶ Idem. Op cit. p. 140.

histórica. A idéia de preservação do patrimônio histórico está associada à noção de monumentos históricos e surge, na concepção moderna, a partir do momento em que se começa a estudar, conservar e preservar um edifício ou obra de arte que faz parte da história de um povo”. (MACHADO, 2005. p. 141).

Segundo Maria Cecília Londres Fonseca ¹⁰⁷, a constituição de patrimônio histórico e artístico nacional é característica dos Estados modernos que, por meio de alguns intelectuais e com base em instrumentos jurídicos, selecionam um conjunto de bens no espaço público; valorizados como manifestações culturais e símbolos nacionais, esses bens se tornam merecedores de proteção a fim de serem transmitidos às futuras gerações ¹⁰⁸. Para a autora, as políticas de proteção se propõem a atuar basicamente no nível simbólico e tem por objetivo reforçar uma identidade coletiva, a educação e a formação de cidadãos ¹⁰⁹.

“Esse ‘poder simbólico’ dos patrimônios nacionais é relativo e seu alcance é limitado. Se o objetivo dessa política estatal é amplo, na medida em que não se dirige a setores, grupos ou atividades particulares, mas diz respeito à toda a sociedade nacional, de fato o campo de sua produção é bastante restrito: trata-se de uma política conduzida por intelectuais, que requer um grau de especialização em determinadas áreas do saber (arte, história, arquitetura, arqueologia e mais recentemente etnologia e antropologia) e, por parte dos usuários, algum domínio desses códigos... A produção de um universo simbólico é, nesse caso, o objeto mesmo da ação política, daí a importância do papel que exercem os intelectuais na construção dos patrimônios culturais”. (FONSECA, 2005. p.22)

¹⁰⁷ FONSECA, Maria Cecília L. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC-IPHAN, 2005. 296p. p. 21.

¹⁰⁸ MACHADO, Ana Maria. Op cit. p. 21.

¹⁰⁹ Idem.

Para Machado, o debate em torno da questão nacional adquiriu maior escala na criação de museus; com a participação do Poder Legislativo foram estruturados os museus nacional e local, como o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro em 22/04/1891 e o Museu Histórico Nacional em 02/08/1922, entre outros ¹¹⁰. A partir da década de 1930, com a Era Vargas, ocorreu uma retomada da concepção do Estado Nacional e da busca de uma identidade para os brasileiros ¹¹¹; por iniciativa de Gustavo Barroso, foi criado no Museu Histórico Nacional o primeiro órgão de proteção ao patrimônio brasileiro, a Inspetoria dos Monumentos Nacionais; segundo a autora,...

“... para Gustavo Barroso, a idéia de preservação sempre esteve relacionada com a ‘função prática de amar a pátria’; assim, a responsabilidade do museu era fazer brotar nos indivíduos um sentimento nacional. Quanto aos museus, Gustavo Barroso não escondia sua intenção de torná-los ‘instituições de elites’, pois a elas cabia o papel de fundadoras da nação brasileira” (MACHADO, 2005. pp. 142-143).

As primeiras “Inspetorias Estaduais de Monumentos Históricos” foram criadas nos estados de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco; um de seus feitos de maior repercussão no período foi a elevação da cidade de Ouro Preto à categoria de monumento nacional ¹¹². Em 1934, com a participação de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde, a proteção de monumentos históricos e artísticos brasileiros se fortaleceu.

“O órgão instituído para esse fim, o SPHAN, contou desde sua criação com a colaboração de grupos de intelectuais modernistas como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Afonso Arinos de Melo Franco, Prudente de

¹¹⁰ MACHADO, Ana Maria. Op cit. p. 142.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Idem. Decreto nº 22.298, de 12/07/1933. p. 143.

Moraes Neto, escritores, arquitetos e restauradores, além da colaboração de especialistas estrangeiros, como Germain Bazin, Hannah Levy e Robert Smith”. (MACHADO, 2005. p. 143).

Fonseca avalia que aparentemente essas políticas alcançam grau elevado de eficácia simbólica, pois o valor dos monumentos a serem protegidos raramente é contestado e que o trabalho realizado pelo SPHAN foi bem sucedido em face ao reconhecimento alcançado no país e no exterior ¹¹³.

Os museus foram quase inexistentes na América Latina até meados do século XX e para o público leigo e não pertencente às elites latino-americanas eles eram insignificantes. O cinema já existia nos países latino-americanos, mas as salas de exibição e os filmes latinos padeciam com a escassez de recursos financeiros e tecnológicos, com a precariedade de produção e distribuição; como produto cultural tecnológico acessível e imediatamente assimilável o filme americano rapidamente se tornou popular e suplantou o museu como fonte de divertimento e informação.

Embora a industrialização da cultura se estendesse por muitos países, seus efeitos sobre os museus da Europa foram uns e sobre os museus das Américas foram outros; os museus europeus incorporaram as novas tecnologias, as práticas comerciais e as formas espetaculares de entretenimento às funções de conservação, pesquisa, exposição e educação já fundamentadas e inscritas nas culturas européias; os museus norte-americanos foram criados de acordo com a lógica industrial, assim sua prioridade era a produção e o consumo (de bens, de informação, de lazer, etc.); os museus latino-americanos, por sua vez, ainda que tenham sido frutos da colonização européia, não

¹¹³ FONSECA, Maria Cecília L. Op cit. p. 21.

chegaram a adquirir a mesma relevância científica ou pedagógica antes de se tornarem equipamentos da indústria cultural.

1.10. A modernização da América Latina e os museus.

Segundo Sérgio P. Rouanet ¹¹⁴, Max Weber definiu a modernidade como “o produto do processo de racionalização que ocorreu no Ocidente, desde o final do século XVIII, e que implicou a modernização da sociedade e a modernização da cultura” ¹¹⁵; a modernização social é a diferenciação da economia capitalista do Estado moderno e a modernização cultural é o processo de racionalização da religião e das visões do mundo. Esse processo diferenciou a ciência, a moral e a arte como esferas de valor autônomas da religião; a ciência moderna destacou-se como poder de aumentar cumulativamente o saber empírico e a capacidade de prognose; a moral moderna, inicialmente derivada da religião, deriva de princípios gerais e tem caráter universalista; e a arte destacou-se de seu contexto tradicionalista, a arte religiosa, rumo a formas cada vez mais independentes, como o mecenato e a produção de mercado ¹¹⁶. Rouanet observa que cada uma dessas esferas se desenvolve dentro de complexos institucionais próprios e as três são funcionais para o processo de modernização social, mas muitas vezes suas relações são tensas entre si e com os demais subsistemas da sociedade.

Para Canclini ¹¹⁷, o processo da modernidade se expressa através dos movimentos de *emancipação, expansão, renovação e democratização*. Grosso modo, os projetos de emancipação e

¹¹⁴ ROUANET, Sergio P. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 (edição original: 1983). pp. 229-277.

¹¹⁵ Idem. p. 231.

¹¹⁶ Idem. pp. 231-232.

¹¹⁷ CANCLINI, Néstor G. Op cit. pp. 31-32.

democratização apresentam alguma afinidade por estarem relacionados à produção individual de repertórios simbólicos, à difusão da arte e dos saberes especializados como determinantes da evolução racional e moral da sociedade; os projetos de expansão e renovação se referem à promoção do desenvolvimento científico e industrial e à reformulação incessante dos signos de distinção desgastados pelo consumo massificado. Embora a cultura moderna acredite na construção “de espaços nos quais o saber e a criação possam desenvolver-se com autonomia”¹¹⁸, inseridos no processo da modernidade esses projetos ocorrem de forma interligada; contudo, seus movimentos não se dão no mesmo ritmo, com a mesma intensidade e nem de forma harmônica. Canclini reconhece um descompasso análogo nos documentos do Conselho Internacional de Museus (ICOM), pois ao recomendarem as interações do artístico com o não-artístico como fundamento do que deveria ser pensado e exibido por artistas, os museólogos e organizadores de exposições não consideraram o fato de que quando o historiador ou o museu se apoderam da arte antiga ou da arte popular “o sujeito da enunciação e da apropriação é um sujeito culto e moderno”¹¹⁹.

Canclini e diversos autores por ele estudados distinguem a “modernidade” como uma etapa histórica, a “modernização” como um processo sócio-econômico e “os modernismos” como “projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico”¹²⁰. Para Canclini, a modernidade latino-americana foi marcada por um modernismo exuberante e por ondas de modernização, que não cumpriram as operações da modernidade européia. De um lado, não foram criados mercados autônomos para cada campo artístico, não havia profissionalização ampla de artistas e escritores e o

¹¹⁸ CANCLINI, Néstor G. Op cit. p. 32.

¹¹⁹ Idem. p. 65.

¹²⁰ Idem. p. 23, nota 3.

desenvolvimento econômico não sustentava os esforços de experimentação democrática e renovação cultural ¹²¹; de outro lado, os índices de analfabetismo nos países latino-americanos foram sempre muito altos e como toda arte e toda comunicação supõe a existência de uma linguagem convencional compartilhada, as informações transmitidas pela arte e pelos museus eram incompreensíveis ao público leigo – “Se ser culto no sentido moderno é, antes de mais nada, ser letrado, em nosso continente isso era impossível para mais da metade da população em 1920” ¹²².

Os desajustes entre modernismo e modernização limitaram a escolarização das populações e restringiram o consumo de livros e jornais; ao mesmo tempo, a espiritualização da produção cultural como “criação” artística distinguiu arte de artesanato, direcionou a circulação dos bens simbólicos para as coleções concentradas em museus e outros centros exclusivos e estabeleceu como única forma de consumo desses bens a contemplação. Nesse sentido, a renovação de idéias foi pouco eficaz para os processos sociais latino-americanos ou para a interação dos museus com suas comunidades.

Para Antônio Cândido ¹²³, entretanto, o modernismo deixou marcas definitivas no Brasil, tanto no movimento geral das idéias, na política, na educação e na arte quanto no estabelecimento de instituições culturais. De acordo com Cândido, duas datas simbolizam a contribuição histórica dos modernistas para o nascimento do Brasil contemporâneo: 1922 e 1930¹²⁴; a primeira assinala a superação da estética tradicional, o início das reformas educacionais, a fundação de partidos revolucionários e os movimentos político-militares que abalaram a antiga estrutura da

¹²¹ CANCLINI, Néstor G. Op cit. pp. 67-68.

¹²² Idem. p. 69.

¹²³ DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade Por Ele Mesmo*. Prefácio de Antônio Cândido. São Paulo: Edart, 1971. 361p. pp. xiii-xvii.

¹²⁴ Idem. p. xiii.

sociedade; a segunda dá início à fase em que as idéias deixaram de ser projeto e iniciativa isolada para se alastrarem pelo país na forma de realidade atuante e gosto habitual. Através da criação de instituições planejadas, como o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, os modernistas não apenas rotinizaram a cultura, mas conscientemente tentaram arrancá-la dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização da maioria ¹²⁵; a criação do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo ¹²⁶ foi, para Antônio Cândido, a tentativa de Paulo Duarte e Mário de Andrade de extrair conseqüências terrenas da educação e da pesquisa, de fazer da arte e do saber um bem comum¹²⁷.

A modernização socioeconômica da América Latina começou entre os anos de 1950 e 1970; a partir, portanto, da internacionalização da economia e da cultura. Entre os indicadores dessas mudanças, Canclini registra o crescimento de indústrias de alta tecnologia e de empregos assalariados impulsionados pela fabricação, agora latino-americana, de produtos modernos como carros e eletrodomésticos; a expansão do processo de urbanização; a redução dos níveis de analfabetismo e a ampliação do mercado de bens culturais; a introdução e rápida popularização das novas tecnologias de comunicação, especialmente a televisão; e o avanço de movimentos políticos que viram na modernização possibilidades de transformar as relações sociais e assegurar distribuição mais justa dos bens básicos ¹²⁸.

“Em várias capitais são criados os primeiros museus de arte moderna e inúmeras galerias que estabelecem âmbitos específicos para seleção e avaliação dos bens simbólicos.

¹²⁵ DUARTE, Paulo. Op cit. p. xiv.

¹²⁶ Analisado no segundo capítulo dessa dissertação.

¹²⁷ Idem. p. xv.

¹²⁸ CANCLINI, Néstor G. Op cit. p. 85.

Em 1948 nascem os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro; em 1956, o de Buenos Aires; em 1962, o de Bogotá; e em 1964, o do México” (CANCLINI, 2003. p. 86).

Maria Cecília F. Lourenço ¹²⁹ relata que desde o final da década de 1930 intelectuais, artistas e jornalistas brasileiros desejavam criar um museu de arte moderna no Brasil, pois a arte moderna era considerada vitoriosa e sua imagem estava associada a valores positivos, como coragem, progresso e heroísmo; acreditava-se que a criação de tais museus atrairia o poder político e, em especial, o poder econômico ¹³⁰. Adotaram, então, o modelo norte-americano, pois além do padrão cultural desejável, também viam na aproximação com os Estados Unidos uma estratégia indispensável para afastar Getúlio Vargas do nazi-fascismo ¹³¹. “Pleiteia-se transformar a arte moderna em cultura urbana... abandonando o aristocrático desprezo pelo reconhecimento da alteridade cultural” ¹³².

Lourenço observa que os primeiros Museus de Arte Moderna tinham o papel ímpar de enfrentar o conformismo e afrontar a tradição, porém seu surgimento foi “acompanhado de estranhamento pela negatividade ante os demais museus existentes e pelo fato de que a arte neles contida não era simples enlevo, mas jorro fecundo” ¹³³. Até os anos de 1950 muitos museus de arte com diferentes denominações foram instalados no Brasil, entre eles o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947; o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948; o Museu de Arte Popular de Cataguases e o MAM de Florianópolis, em 1949; o MAM de Resende (RJ), em 1950. Lourenço ressalta, contudo, que no

¹²⁹ LOURENÇO, Maria Cecília F. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. – (Acadêmica; 26) 290p. II.

¹³⁰ Idem. p. 12.

¹³¹ Idem. p. 19.

¹³² Idem. p. 11.

¹³³ Idem. p. 12.

Brasil habitualmente se esquece o fundamental – os planos, os acervos e técnicos necessários para conferir sentido ao testemunho cultural reunido; o corpo técnico dos museus é baseado em simulações, colunáveis, nepotismo ou arbítrio e não em idoneidade ¹³⁴; e o “museu pouco mais é do que improvisado, ação entre amigos e vôo cego quanto à sua permanência e continuidade” ¹³⁵.

De acordo com Canclini, a ampliação do mercado cultural favoreceu a experimentação de linguagens artísticas e maior sincronia com as vanguardas internacionais, mas produziu uma distinção mais radical entre as buscas formais das elites e os gostos das classes médias e populares definidos pela indústria cultural; muitos artistas e cientistas participavam da produção de mercado e integravam, ao mesmo tempo, os movimentos culturais e políticos que visavam transmitir as inovações do pensamento a públicos maiores e ampliar a participação popular na cultura hegemônica ¹³⁶.

Para Canclini, a crescente oposição entre o público e o privado, bem como a divisão ideológica entre Estado e empresas ou entre empresas e movimentos sociais redimensionaram a comunicação da cultura para as duas tendências básicas da atualidade: “de um lado, a especialização e a estratificação das produções culturais; de outro, a reorganização das relações entre o público e o privado, em benefício das grandes empresas e fundações privadas” ¹³⁷. Ao transferir amplos setores da produção para as grandes empresas o Estado deixou de ser o promotor de cultura da sociedade; e delegou à elas o gerenciamento das produções artísticas, científicas e tecnológicas, assim como o de toda a programação cultural destinadas às elites e ao mercado de massa.

¹³⁴ LOURENÇO, Maria Cecília F. Op cit. p. 14.

¹³⁵ Idem. p. 21.

¹³⁶ CANCLINI, Néstor G. Op cit. p. 86.

¹³⁷ Idem. p. 87.

1.11. A arquitetura de museus.

Para a arquiteta Cêça Guimaraens ¹³⁸, por “abrigarem as coisas mais bem sucedidas realizadas pelas sociedades em diferentes tempos – e não apenas no campo estético e artístico” ¹³⁹, os museus, centros culturais e universidades são centros produtores de conhecimento e mudanças de mentalidade; assim, as cidades e o patrimônio urbano são fonte e matéria-prima dos museus. A arquitetura desses lugares não só destaca o estilo de construção e a organização espacial interna, mas também projeta seu entorno; esse desdobramento museológico institui tipologias para as áreas e edificações com finalidades culturais e demarca no ambiente urbano a abrangência do acervo do museu ¹⁴⁰.

Ao analisar os museus do século XXI, Josep Maria Montaner ¹⁴¹ relembra o início do século XX, quando as vanguardas artísticas européias questionaram as ilusões e as figurações dos museus como instituição acadêmica e desqualificou museus e bibliotecas como *depósito de cadáveres* – “o conflito foi tão grande que, nos primeiros anos, os arquitetos das vanguardas quase não projetaram nem construíram museus” ¹⁴²; obras de arquitetura moderna, como as realizadas em 1939 para a construção da sede do Museu de Arte Moderna de Nova York, contribuíram para conciliar as oposições e reafirmar o museu como instituição de referência e síntese, “capaz de evoluir e oferecer modelos alternativos especialmente adequados para

¹³⁸ GUIMARAENS, Cêça. “O museu no espaço urbano: desafios e perspectivas”. In *Museus & Cidades*. SANTOS, Afonso C. M.; GUIMARAENS, Cêça (Org). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004. 282 p. pp. 53-66.

¹³⁹ Idem. p. 58.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ MONTANER, Josep M. *Museus Para o Século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 157p.

¹⁴² Idem. p. 09.

assinalar, caracterizar e transmitir os valores e os signos dos tempos”¹⁴³.

Montaner relata que entre meados da década de 1940 e fim da década de 1950 não houve mudanças significativas na arquitetura de museus europeus, de modo que todas as iniciativas partiram dos museus norte-americanos. As idéias modernas de museu foram concretizadas em quatro modelos, que abriram novas possibilidades para as exposições: 1) o museu de crescimento ilimitado, definido por Le Corbusier em 1939 como uma forma retilínea que se enrosca; 2) a dissolução total do museu, proposto por Marcel Duchamp como um minúsculo museu portátil, nos anos 1936-1941; 3) o museu de planta livre, projetado em 1942 por Mies van der Rohe, inicialmente para pequenas cidades; e 4) o Museu Guggenheim de Nova York criado por Frank Lloyd Wright, entre 1943 e 1959, como a forma orgânica e singular de um percurso helicoidal ¹⁴⁴. Para Montaner, existe apenas uma aparente diversidade entre a quantidade de exemplos de arquitetura de museus que proliferam e se renovam constantemente desde a década de 1980 ¹⁴⁵.

Segundo o autor, cada uma das formas arquitetônicas desenvolve seus próprios mecanismos e estratégias formais para edificar planta nova ou para intervir no patrimônio e na paisagem; desse modo, cada opção representa distintas concepções sobre os valores simbólicos e emblemáticos atribuídos ao museu, sobre a organização do espaço interno, os critérios museográficos para as exposições, o uso de materiais e tecnologias e sobre a relação desse contexto com a paisagem urbana; porém, na maioria dos casos, o contentor arquitetônico constitui a primeira peça de interpretação do museu, pois “além de resolver seu programa funcional, sua missão primordial é

¹⁴³ MONTANER, Josep M. Op cit. p. 08.

¹⁴⁴ Idem. p. 10.

¹⁴⁵ Idem.

expressar o conteúdo do museu como coleção e também como edifício cultural e público”¹⁴⁶.

Montaner distingue oito tipologias como geradoras das formas dos museus contemporâneos e todas acompanham os meios como o museu lida com a arte e o comércio; as tipologias estão relacionadas a movimentos da arte moderna e contemporânea e os museus citados recebem estreitas colaborações de artistas plásticos.

Entre essas tipologias, duas são mais pertinentes para essa dissertação. A primeira tipologia trata do museu que se encerra em torno de sua coleção e de seus espaços, mas que também se abre para o exterior; nesse modelo, a essência do museu consiste em reconhecer as peças próprias da coleção, conferir a ela espaços sobre medida de acordo com suas características e, ao mesmo tempo, aceitar e reconhecer o ambiente circundante¹⁴⁷.

“Estes museus expressavam os critérios da nova museografia didática preconizada por Georges Henri Rivière, pensada para o novo protagonismo do visitante... Cada um dos projetos mostra um equilíbrio especial entre a autonomia, que desdobra o edifício sobre si mesmo potencializando suas funções e atividades, e a respeitosa adaptação ao entorno, que é cuidadosamente interpretado em sua especificidade”. (MONTANER, 2003. p. 82).

O museu representado na segunda tipologia é, para Montaner, a expressão do triunfo da cultura de massas e é emblemático da implosão do museu; o museu como colagem de fragmentos que através de suas formas explica seu conteúdo. Nesse contexto, o museu se converteu em peça primordial da coleção e em equipamento estratégico de muitas cidades; “em direção ao interior e ao local para recompor a

¹⁴⁶ MONTANER, Josep M. Op cit. p. 11.

¹⁴⁷ Idem. p. 76.

coesão social, em direção ao exterior e ao global para reforçar a imagem urbana e turística”¹⁴⁸.

Montaner identifica no museu da década de 1980 algumas características até então específicas da cidade e vice-versa. De um lado, o interior do museu se transformou em lugar de afluência maciça de público, de estímulos e de consumo e as lojas passaram a imitar as lógicas museográficas para agregar valor a seus produtos; de outro lado, os museus geraram grandes espaços urbanos por meio de itinerários para pedestres. “O museu reforçou sua dimensão coletiva e converteu-se em um dos lugares públicos mais característicos da cidade contemporânea”¹⁴⁹. Montaner entende essas transformações como total mutação tipológica, pois...

“... de organização estática o museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis e uma multiplicidade de modelos e formas que têm muito a ver com o caráter poliédrico e multicultural do século XXI”. (MONTANER, 2003. p. 151).

Essa tipologia mutante do museu contemporâneo descrita por Montaner pode ser reconhecida no Museu da Cidade de São Paulo e sua mítica desmaterialização; a singularidade desse museu paulistano é analisada no próximo capítulo dessa dissertação. O Museu da Cidade de Campinas, por sua vez, apresenta semelhanças com o museu introspectivo, encerrado em torno de suas coleções¹⁵⁰ e de seus espaços, mas também possui características do museu como colagem de fragmentos, símbolo do triunfo da cultura de massa e emblema da

¹⁴⁸ MONTANER, Josép M. Op cit. p. 94.

¹⁴⁹ Idem. p. 148.

¹⁵⁰ O Museu da Cidade de Campinas mantém, ainda que em mau estado de conservação, as três coleções que outrora designaram os museus do Bosque como “Histórico”, “do Folclore” e “do Índio”, além dos objetos incorporados posteriormente ao seu acervo.

implosão do museu; uma análise do Museu da Cidade de Campinas é apresentada no terceiro capítulo dessa dissertação.

Se as tipologias de Montaner referem-se, preferencialmente, ao contentor dos museus, as tipologias de Leon referem-se aos terrenos onde eles foram situados. Para Leon, o museu desempenha papel fundamental na vida do indivíduo e da civilização atual e, assim, analisar o terreno escolhido para situar um museu é refletir sobre seus objetivos globais e estabelecer ações coerentes com o pensamento museológico ¹⁵¹. A partir desse raciocínio, Leon analisa os museus situados em lugares de escavação arqueológica, em uma cidade e no campo; para essa dissertação, no entanto, apenas as reflexões sobre o museu situado na cidade são relevantes.

Leon observa que, em relação aos museus de sítio e de campo, os museus situados na cidade estão mais integrados ao desenvolvimento da vida urbana e, assim, possuem maior capacidade de comunicação com a população. Leon considerou o desenvolvimento constante do urbanismo, a melhor qualidade e a maior quantidade de museus para estabelecer categorias que apresentassem analogias com o macro-espaço da cidade e peculiaridades resultantes de sua localização micro-espacial ¹⁵². Assim, Leon dividiu os museus urbanos em “Periféricos”, “Museus no centro da cidade”, “Museus em bairro urbano ou suburbano” e os museus situados em um complexo urbanístico específico e opcional, como as universidades e os parques ¹⁵³; pelas razões já apresentadas, essa última categoria não faz parte dessa dissertação.

Para Leon, os museus situados em área urbana possuem uma série de condições favoráveis à realização de suas funções educativas e sociais, pois estão em contato com entidades que podem trabalhar em

¹⁵¹ LEON, Aurora. Op cit. p. 190

¹⁵² Idem. p. 198.

¹⁵³ Idem.

seu benefício; porém, o fato do visitante identificar o museu com seu entorno é apontado como uma inconveniência, pois ele valoriza, em primeiro lugar, os museus que estão mais distantes da aglomeração urbana. Por essa razão, seja qual for a densidade urbana, a escolha do local deve ser orientada por amplitude espacial e por um isolamento que considere mais às qualidades da arquitetura que contém o museu e menos a relação física com seu entorno ¹⁵⁴. O museu propriamente urbano, localizado no centro da cidade, deve adaptar-se à atividade urbana desenvolvida no local, minimizar seus inconvenientes e tirar partido de suas vantagens, pois o museu participa física e ativamente do “mundo exterior” e precisa relacionar-se com ele para atrair maior número de visitantes. Em grande medida, a fisionomia externa desse museu é dada pela vida urbana que o rodeia; assim, o museu deve conhecer as peculiaridades de sua zona urbana para poder atuar em concordância com a população local – por exemplo, em relação ao seu horário de funcionamento ¹⁵⁵.

Leon observa que por causa do crescimento constante da cidade o museu periférico é cada vez mais incerto, mesmo que situado fora do centro urbano; geralmente, o conteúdo desse museu é muito específico e atrai um número reduzido de visitantes que se deslocam até os arredores da cidade “com una sensación ambígua respecto a su radio de acción urbana” ¹⁵⁶. Não é um museu urbano e não é rural, não supõe trocas a respeito da vida na cidade e não estabelece contatos diretos com a natureza; e apesar das obras que eles guardam, esses museus são frequentemente utilizados para espetáculos pseudoculturais, como festivais de música, congressos e etc. ¹⁵⁷.

¹⁵⁴ LEON, Aurora. Op cit. p. 199.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Idem. p. 200.

¹⁵⁷ Idem.

O museu situado em bairro urbano ou suburbano, por sua vez, precisa ser substancialmente independente ou ser dependente de um museu urbano; nesse caso, é considerado como uma filial da entidade central. Para Leon, o caráter mais positivo desse museu está no desdobramento das funções da central e nas atividades culturais desenvolvidas na filial; não se trata apenas de ampliar a potência cultural e descongestionar o conteúdo do museu-base, mas especialmente de centralizar atividades cooperativas em áreas de menor densidade cultural e trabalhar por maior participação pública na vida do museu ¹⁵⁸. A dinâmica entre os museus central e filial se torna evidente nas experiências mútuas e interconectadas de marcos urbano e suburbano, organização de exposições temporárias itinerantes, divulgação das atividades que um e outro realiza e participação recíproca nas políticas museológicas. Leon considera desejável que parte da manutenção econômica e da gestão prática das filiais esteja a cargo do bairro ou subúrbio beneficiado.

Os Museus da Cidade de Campinas e de São Paulo são museus urbanos; mas enquanto as condições favoráveis dessa tipologia parecem ser exploradas pelas ações realizadas por instâncias da administração municipal em nome do museu paulistano, o museu campineiro não participa física e ativamente do mundo exterior. O Museu da Cidade de São Paulo e suas dez casas históricas reproduzem a dinâmica entre central e filial descrita por Leon, ainda que nesse caso a central não seja um museu, mas um departamento da administração municipal; o projeto inicial do Museu da Cidade de Campinas chegou a contemplar a idéia de filiais, mas ele não possui filial ou independência substancial. A vida desses museus não é minimamente autofinanciada e nelas não há participação pública.

¹⁵⁸ LEON, Aurora. Op cit. pp. 200-201.

1.12. Museologia e museografia.

Para Leon, a Museologia é ciência social não apenas porque produz a comunicação entre o público e o museu, mas porque o material básico de análise do museu – os objetos do acervo – só adquire significado em função dos indivíduos e dos elementos que constituem a sociedade e a História ¹⁵⁹; “prueba de ello es que esta ciência no há empezado a comportarse como tal hasta que ha existido el fenómeno de progresiva masificación humana e los valores culturales que ello implica” ¹⁶⁰.

A museologia possui, de acordo com Leon, todas as características que a qualificam como autônoma – sujeito, objeto, sentido, meios e finalidades próprios – mas se confirma como ciência ao incorporar três princípios básicos: 1) expressar algo real (princípio histórico); 2) explicar de forma global conteúdos e comportamentos parciais (princípio teórico); e 3) produzir métodos experimentais (princípio prático) ¹⁶¹. Desse modo, os princípios, as regras, as ações e as avaliações fundamentam o caráter científico da Museologia ¹⁶².

Leon entende que as afinidades entre os exercícios da Museologia e da Museografia se concentram na meta que ambas têm de atuar sobre o museu em todos os seus níveis; o estudo para a conservação das peças, a análise dos recursos expositivos, a sistematização das coleções ou o planejamento dos meios de difusão demonstram as semelhanças operacionais de ambas sempre que estejam situadas num plano teórico, em que concepções, finalidades e métodos significam uma ação compacta ¹⁶³. Suas contradições, porém, estão situadas no

¹⁵⁹ LEON, Aurora. Op cit. p. 93.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ Idem. p. 95.

¹⁶² Idem

¹⁶³ Idem. p. 91.

plano prático e são demonstradas pela incapacidade de concretizar os postulados teóricos; assim, o verdadeiro paradoxo entre Museologia e museografia está na existência de uma coordenação teórica comum e de manifestações práticas contraditórias ¹⁶⁴.

Leon define Museografia como a descrição de todos os elementos concernentes ao museu, desde a construção do edifício e todos os problemas técnicos de instalação, até a exposição e a conservação do acervo; e define a Museologia como a ciência que opera os dados museográficos, retificando-os, ampliando-os e transformando-os ¹⁶⁵. Enquanto o fenômeno museográfico se move num plano real e concreto articulando fatos e dados já fixados, a Museologia planeja e define os postulados que irão direcionar os feitos museográficos; mas aí, Leon percebe o surgimento de um novo conflito:

“la Museografía se presenta como fenómeno puesto que existen tantas realidades museográficas como museos existentes, y la Museología, siendo ciencia normativa, tiene que renunciar a postulados de validez universal, enfrentándose con la mayor flexibilidad posible al problema que cada museo conlleva”. (LEON, 1996. p. 92).

Ao estabelecer conexões entre esses conceitos e os elementos constitutivos do museu a Museografia se apresenta como interpretação sistemática sobre o público, o planejamento, o conteúdo e o contingente do museu, enquanto que a Museologia é análise reflexiva sobre o fenômeno museográfico; assim, a Museografia é o exercício eficaz da ciência museológica no museu ¹⁶⁶.

¹⁶⁴ LEON, Aurora. Op cit. pp. 91-92.

¹⁶⁵ Idem. p. 92.

¹⁶⁶ Idem. p. 93.

1.13. O Conselho Internacional de Museus (ICOM) na América Latina¹⁶⁷.

Até o início do século XX, os museus eram considerados alheios e inacessíveis pelo público; aos poucos, porém, as transformações em curso na civilização provocaram mudanças também nos museus ¹⁶⁸. Leon observa que foram muitos os fenômenos determinantes dessas mudanças e entre eles cita a substituição de mitos e ídolos românticos por outros, que podiam ser examinados através do olhar, de forma experimental e direta; a compreensão do patrimônio artístico-cultural como um direito de todos; a arquitetura museística de Le Corbusier, Victor Horta, Frank Loyd Wrigth e outros, como as bases racionalistas e funcionais do museu moderno; a introdução de novas técnicas expositivas; a criação da revista *Museum* (em 1948) e de revistas especializadas em restauração de objetos de arte; congressos organizados pela Organização das Nações Unidas (ONU) e a criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM) ¹⁶⁹.

Em meados do século XX, especialistas avaliaram que a pouca interferência na educação e na informação de seu meio-ambiente persistia como falha comum a quase todos os museus latino-americanos; para que o ensino fosse menos marginalizado nos programas dos museus, muitos educadores passaram a ser convidados a participar dos encontros do ICOM.

Em 1958, o ICOM realizou no Rio de Janeiro o “Seminário Regional da Unesco Sobre a Função Educativa dos Museus”. Além de questionar as diferentes especialidades e tipos de museu, o Seminário recomendou aos museus formalizar seus exercícios pedagógicos de acordo com o sistema oficial de ensino para serem reconhecidos como

¹⁶⁷ Sigla do original em inglês – International Council of Museums.

¹⁶⁸ LEON, Aurora. Op cit. p. 57.

¹⁶⁹ Idem.

extensão da escola; enfatizou o caráter didático da exposição museográfica, mas criticou “a museografia utilizada nos museus da época devido ao excesso de etiquetas e cartazes – a exposição não é um livro”¹⁷⁰. Como alternativa aos problemas expositivos, o Seminário sugeriu ao museu se apropriar das novas tecnologias de comunicação, assinalou a importância da formação profissional e estimulou a criação de cursos específicos para a área de museologia.

Entre 1960 e 1980, a América do Sul esteve sob ditadura militar e ainda que muitos museus tenham sido criados nesse período, as instituições e as produções artísticas, científicas e tecnológicas dependiam de recursos oficiais e eram controladas por órgãos repressores; museus, universidades, indústrias e veículos de comunicação foram submetidos, com maior ou menor rigor, ao Estado e às Forças Armadas.

Em 1972, o ICOM realizou a “Mesa Redonda de Santiago do Chile”. Nesse encontro definiu-se um novo conceito de museu, o “Museu Integral”, com o objetivo de participar do desenvolvimento antropológico, sócio-econômico e tecnológico das nações da América Latina e proporcionar às comunidades locais uma visão de conjunto sobre seu meio material e cultural¹⁷¹; o museu passaria a trabalhar com a perspectiva do patrimônio global para se transformar em instrumento de mudança social. Recomendou-se ao museu agir em prol do desenvolvimento comunitário, valorizar a interdisciplinaridade, descentralizar a ação museológica por meio de exposições itinerantes e ultrapassar a mera seleção e conservação de objetos.

O “I Atelier Internacional da Nova Museologia” foi realizado em 1984 na cidade de Quebec, no Canadá. O Movimento da Nova Museologia

¹⁷⁰ PRIMO, Judite. “MINOM – Pensar Contemporaneamente a Museologia”. Publicado no site oficial do Movimento Internacional Para Uma Nova Museologia (MINOM). Disponível na World Web Wide: <<http://www.minom-icom.org/txt0/txt4.html>> Acesso em 11/07/06. pp. 02-03.

¹⁷¹ Idem. p. 03

tem como motivação essencial aprofundar as trocas interdisciplinares, promover a reflexão crítica, valorizar o trabalho de investigação e interpretação realizado no contexto museológico; para se manifestar de forma global na sociedade e ultrapassar o saber isolado e redutor da museologia tradicional, seu objetivo é “o desenvolvimento comunitário e não só a preservação de artefatos materiais de civilizações passadas”¹⁷². O Movimento Internacional Para Uma Nova Museologia (MINOM) foi oficializado no ano seguinte e reconhecido como Instituição Afiliada ao ICOM ¹⁷³.

No mesmo ano, a “Reunião de Oaxtepec”, realizada no México, considerou indissolúvel a tríade território-patrimônio-comunidade; a museologia, fosse ela nova ou tradicional, deveria promover a participação comunitária de modo que o homem pudesse “confrontar-se com a realidade por meio de elementos tridimensionais, representativos e simbólicos” ¹⁷⁴. A Reunião estabeleceu o espaço territorial como área museográfica e, por entender que a retirada de um objeto de seu contexto altera sua concepção original, defendeu a preservação do patrimônio *in situ*; reafirmou a museologia como vetor de desenvolvimento comunitário e lhe atribuiu a tarefa de capacitar a comunidade para gerir suas instituições culturais.

A “Reunião de Caracas”, realizada na Venezuela em 1992, analisou as mudanças sociais, políticas, econômicas e tecnológicas, assim como as transformações conceituais e operacionais das instituições museológicas ocorridas na América Latina nos últimos 20 anos. O conceito de “Museu Integral” foi redefinido como “Museu Integrado” na comunidade e, para assumirem suas responsabilidades de gestor social e transformador da realidade, os museus latino-americanos foram

¹⁷² PRIMO, Judite. Op cit. p. 04.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Idem. pp. 04-05.

desafiados a relacionar-se com a “Comunicação, o Patrimônio, a Liderança, a Gestão e os Recursos Humanos”¹⁷⁵.

Os encontros promovidos pelo ICOM tiveram em comum o fato de terem-se realizado em países de línguas latino-americanas, enquanto a economia e a cultura tornavam-se internacionais; com exceção do primeiro, cujas recomendações se limitaram aos aspectos expositivos próprios do museu, as recomendações expressas nos demais encontros objetivaram alterar a condição de “instituições estrangeiras” que os museus adquiriram nesta parte do planeta. Nos documentos não há menção às restrições impostas aos museus pelas ditaduras militares na América do Sul, mas todos recomendam aos museus observar os contextos econômicos, políticos e sociais nos quais estão inseridos, participar diretamente de suas comunidades e transformar as realidades de ambos, a dos museus e a das comunidades. Apesar dos encontros terem reconhecido maior amplitude e novos referentes nas transmissões dos museus, a comunicação ou a inadequação das formas comunicativas foram apontadas como o maior problema ou a dificuldade mais recorrente dos museus.

Se em 1972 os museus foram incitados a trabalhar com a perspectiva do patrimônio global e a descentralizar a ação museológica, a partir de 1984 foram instigados a não dissociar a tríade território-patrimônio-comunidade e a considerar o espaço territorial como área museográfica. Assim, os encontros e os documentos produzidos pelos especialistas participantes não apenas significaram apoio internacional e suporte técnico para os museus latino-americanos, mas direcionaram seu foco de interesse para o ambiente urbano; em última instância, estimularam a criação de museus dedicados à cidade.

¹⁷⁵ PRIMO, Judite. Op cit. p. 05.

Capítulo 2: Museu da Cidade

De acordo com Françoise Choay ¹⁷⁶, o termo “museu” significou, a princípio, “gabinete de trabalho ou lugar reservado aos estudos científicos, literários ou artísticos” ¹⁷⁷; o museu recebeu seu nome em fins do século XVIII, como uma extrapolação do gabinete de trabalho onde eram conservadas as coleções dos antiquários. O museu incorporou as capacidades atribuídas à arte de produzir representações abrangentes e compreensíveis, de transmitir princípios morais e modos indicativos do fazer; institucionalizou a conservação material das obras de arte e criou condições para que os monumentos arquitetônicos também fossem conservados ¹⁷⁸. Choay observa que a importância crescente atribuída ao conceito de arte nas sociedades ocidentais a partir do Renascimento, o desenvolvimento e a popularização de memórias artificiais ¹⁷⁹, sobretudo a partir do surgimento da imprensa, fez surgir a prática do esquecimento.

“A partir do século XVIII, “história” designa uma disciplina cujo saber, acumulado e conservado de forma cada vez melhor, lhe empresta as aparências de memória viva, ao mesmo tempo em que a suplanta e lhe tira as forças” (CHOAY, 1992. p. 21).

A História passou, portanto, a articular o tempo estático do museu e a memória dinâmica do monumento e se tornou indispensável para toda e qualquer abordagem sobre os objetos das coleções e do patrimônio urbano.

¹⁷⁶ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, Editora Unesp, 2001 (edição original: 1992). 288p.

¹⁷⁷ Idem. p. 35

¹⁷⁸ Idem. p. 62.

¹⁷⁹ Idem. A autora se refere às técnicas de gravação da imagem e do som.

No século XX, as relações entre arte, cidade e museu adquiriram maior intensidade e novas especificidades. Segundo Brian O’Doherty ¹⁸⁰, havia o ideal de que o espaço expositivo dos museus modernos isolasse a obra de arte para que ela existisse “numa espécie de eternidade de exposição” ¹⁸¹; mas a eternidade almejada nos recintos expositivos modernos era a da posteridade e era preciso ter morrido para estar lá. Essa eternidade conferiu ao museu e à galeria a condição de limbo e transformou os visitantes em seres espirituais, pois se “olhos e mentes são bem vindos, corpos que ocupam espaço não o são” ¹⁸². E havia, também, o entendimento de que os museus deveriam ser aparatos científicos, onde os objetos seriam catalogados, analisados, conservados e expostos; contrariando períodos e estilos, pinturas separadas apenas por suas molduras cobriam as paredes desde o chão até o teto.

Para O’Doherty, no século XIX o quadro era visto como uma entidade independente, isolado de seu vizinho por uma moldura ao seu redor e um sistema de perspectiva em seu interior ¹⁸³. A resolução de excluir tudo o que circundava o quadro diminuiu a percepção sobre o espaço fora da pintura e fez aumentar a pressão sobre os limites das molduras; a fragilidade da margem levou o artista moderno a considerar o contexto de exposição de sua obra, pois...

“... à medida que o suporte do conteúdo se torna cada vez mais ralo, a composição, o tema e a metafísica transbordam a beirada até que, como disse Gertrude Stein a respeito de Picasso, o esvaziamento seja total”. (O’DOHERTY, 2002. p. 14).

¹⁸⁰ O’DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco – A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. – (Coleção **a**). 138p. Il.

¹⁸¹ Idem. p. 04.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem. p. 06.

A parede se tornou o próximo limite a ser pressionado e para o autor, este foi o prenúncio da pintura como um objeto auto-suficiente.

A pintura se expandiu, dispensou a moldura e aos poucos incorporou a borda como unidade estrutural por meio da qual passou a dialogar com a parede por trás ¹⁸⁴. A parede adquiriu riqueza de conteúdo, deixou de ser um suporte passivo e se tornou uma força estética; “o novo espaço, não mais confinado a uma zona ao redor da obra e agora imbuído da memória da arte, pressionou suavemente a caixa que o enclausurava” ¹⁸⁵. O conteúdo do museu se tornou mais abrangente para discorrer sobre o que estava contido em seu interior, a especialidade para a qual é contextual, e sobre o contexto mais amplo da economia, da cultura e do urbano que o contém.

As concepções que nortearam os Museus da Cidade no século XX decorreram de experiências realizadas em diferentes tempos e lugares, nem todas no interior de um museu formalmente constituído; todas, porém, foram estruturadas sobre dois eixos principais e comuns: a degradação do ambiente natural e do ambiente da cidade causada pelos processos de industrialização e urbanização e a perda de significado das fronteiras e das identidades frente à expansão econômica e aos fluxos migratórios mundiais.

Dois tipos de museus – o museu de território ou ecomuseu francês e o museu regional brasileiro – e a experiência de criação do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, desenvolvida no Brasil no final da década de 1930, foram mais significativos para os Museus da Cidade brasileiros. São citados ou poderão ser reconhecidos em diversos textos sobre o Museu da Cidade de São Paulo, como os do historiador Ulpiano Bezerra de Menezes e dos museólogos Júlio Abe Wakahara e Maria Cristina Oliveira Bruno; nos

¹⁸⁴ O'DOHERTY, Brian. Op cit. p. 21.

¹⁸⁵ Idem. p. 101.

projetos para o Museu da Cidade de Campinas, do historiador Célio Roberto Turino de Miranda e do museólogo Ricardo Nogueira Bogus e, também, na Dissertação de Margarita Barretto sobre os museus de Campinas.

2.1. O museu de território ou ecomuseu francês.

A história de Rennes remonta ao período celta quando essa cidade foi a capital de Redones; posteriormente Rennes foi anexada aos domínios do Império Romano e mais tarde foi residência dos duques da Bretanha até que a Revolução Francesa restabeleceu sua nacionalidade. Situada em uma região de produção inicialmente agrícola, a cidade de Rennes chegou ao século XX transformada em centro comercial para produtos agro-industriais. Segundo Margarita Barretto ¹⁸⁶, a proposta de criação de um museu para a região de Rennes surgiu no início na década de 1940.

A partir de dados sobre a história da cidade, o museólogo George Henri Riviére concebeu o museu de Rennes como um espelho onde a população descobriria sua própria imagem e a imagem das populações que a precederam; um instrumento moldado e operado conjuntamente pela população e autoridades para resgatar e preservar sua história, e para retratar as adaptações provocadas pela sociedade tradicional e pela sociedade industrial no território do qual faziam parte ¹⁸⁷. O Museu de Rennes se tornou modelo e, ao longo do tempo, museus semelhantes foram criados em outros territórios franceses e em diferentes países.

¹⁸⁶ BARRETTO, Margarita. *Museus Por Teimosia - Uma análise da utilidade social dos museus em Campinas*. Campinas, 1993. Dissertação em Ciências Aplicadas à Educação. Faculdade de Educação, Unicamp. 176p.

¹⁸⁷ Idem. pp. 23-24.

No início da década de 1970, o museólogo francês Hughes de Varine-Bohan criou o termo “ecomuseu” para se referir a “um museu interdisciplinar de ecologia e meio ambiente, natural e humano, orientado pela comunidade de um território definido” ¹⁸⁸. Os dois primeiros ecomuseus – nos territórios de Marquèze e Camarque – já estabeleciam vínculos com o que hoje conhecemos como indústria cultural e apresentavam características dos atuais parques temáticos: funcionavam ao ar livre e dentro de parques acessíveis mediante a compra de ingressos; se propunham a apresentar aos visitantes uma cenografia sobre o passado para retratar as mudanças produzidas pelo homem no ambiente; e os dois museus contavam com animadores culturais, entre os técnicos e pesquisadores de seu corpo profissional, para associar práticas educativas e de lazer e, assim, criar novas oportunidades de emprego ¹⁸⁹. No mesmo período foi criado o Museu do território de Lê Creusot; nessa experiência os habitantes locais eram sujeito e objeto da pesquisa, inventariavam e organizavam atividades, opinavam e participavam do desenvolvimento de programas. Seu corpo profissional também contava com animadores culturais, técnicos e pesquisadores que deveriam residir na comunidade e interagir com ela.

Para Barretto, o principal diferencial desses museus era aquilo que foi designado por Riviére como “antenas”: mini-museus localizados em cinco lugares diferentes, especializados na história e na cultura das micro-regiões e que abasteciam a central com as informações micro-regionais. Por considerar os recursos de uma área como um todo, sem distinções ambientais ou temporais, o museu seria um fórum de discussão sobre os problemas do presente e trabalharia simultaneamente com dois acervos: o institucional formado por tudo

¹⁸⁸ BARRETTO, Margarita. Op cit. p. 23.

¹⁸⁹ Idem.

aquilo que o museu abrigava e o operacional formado pelo patrimônio cultural e ambiental da região ¹⁹⁰.

Autoridades, especialistas, moradores e visitantes, no entanto, divergiam em suas avaliações sobre esses museus. Segundo Barreto, os ecomuseus ou museus de território tinham grande aceitação pública no mundo todo por serem de manutenção barata e por estarem normalmente localizados em áreas agradáveis e fora dos grandes centros urbanos ¹⁹¹; para outros especialistas, porém, esses museus tendiam a evitar temas contundentes e potencialmente perturbadores da vida das pessoas e tendiam, também, a fixar a realidade num momento atemporal. Por serem considerados muito idealistas, porque o governo francês não apreciava a proposta de gestão popular e porque a instituição de fundações privadas para assegurar sua continuidade não foi facilitada, essas experiências não ultrapassaram oito anos de existência. De acordo com Barretto, na década de 1990 existiam 28 ecomuseus no mundo, nenhum deles de gestão comunitária ¹⁹².

As idéias de considerar os recursos de uma área como um todo, sem distinções temporais ou ambientais, para fazer do museu um fórum de discussões sobre os problemas do presente; de criar mini-museus ou “antenas” para abastecer uma central com informações micro-regionais; e de trabalhar com acervos institucional e operacional foram todas recuperadas quase meio século depois por museólogos e historiadores que conceberam os projetos para o Museu da Cidade de Campinas e podem ser reconhecidas nas ações realizadas em nome do Museu da Cidade de São Paulo.

¹⁹⁰ BARRETTO, Margarita. Op cit. p. 26.

¹⁹¹ Idem. pp. 20-21.

¹⁹² Idem.

2.2. A experiência brasileira de criação do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo.

A experiência brasileira não foi implantada como foi o caso do ecomuseu francês e ela teve início alguns anos antes, quando em 1936 o governo municipal criou o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo.

De acordo com o jornalista Paulo Duarte ¹⁹³, já em 1929 intelectuais e artistas paulistas ligados ao Modernismo idealizaram uma “organização de estudos de coisas e sonhos brasileiros” ¹⁹⁴; entre esses idealizadores estavam o próprio Paulo Duarte e o escritor Mário de Andrade. Em 1934, Paulo Duarte foi convidado a integrar a equipe do recém-nomeado prefeito de São Paulo, Fábio Prado; na condição de membro do poder executivo paulista, Duarte levou aquele ideal de organização para a administração municipal e planejou sua estruturação. Em 1936, foi criado o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo ¹⁹⁵ e Paulo Duarte convidou Mário de Andrade para ser seu Diretor.

O Departamento de Cultura foi organizado em cinco Divisões, que trabalhariam em estreita colaboração: Expansão Cultural, Bibliotecas, Educação e Recreio, Documentação Histórica e Social, Turismo e Divertimentos Públicos. Os Chefes das Divisões foram indicados pelo prefeito Fábio Prado e pelo governador Armando Salles de Oliveira e os funcionários especializados seriam escolhidos mediante concursos públicos ¹⁹⁶.

¹⁹³ DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade Por Ele Mesmo*. São Paulo: Edart, 1971. 361p.

¹⁹⁴ Idem. p. 50

¹⁹⁵ Idem. Ato Municipal nº 1.146, de 04/07/1936, Artigos 177 a 233. p. 62.

¹⁹⁶ Idem. p. 32.

A Divisão de Expansão Cultural, também chefiada por Mário de Andrade, tinha por objetivo favorecer o movimento cultural e educacional na cidade de São Paulo; entre suas atribuições estava...

“... o desenvolvimento das artes plásticas, da arte dramática, da música e do cinema;... através de uma estação de rádio difusora por ao alcance do público palestras e cursos universitários e populares;... entrosar-se com a comissão do Plano da Cidade e demais instituições competentes para fixar as paisagens municipais dignas de preservação, bem como impedir o êxodo ou destruição de obras de valor artístico ou histórico”. (DUARTE, 1971. p. 62).

Em seu primeiro relatório, Mario de Andrade apresentou uma relação de monumentos arquitetônicos e históricos de São Paulo, fotografias e sugestões para a destinação destas construções urbanas. Sua Divisão criou a Escola Paulista de Música e a Discoteca Pública com grande coleção de discos e aproximadamente 2000 volumes oferecidos ao público para consultas e audições; inaugurou o serviço de gravações da música erudita paulista, o registro do folclore musical brasileiro e o arquivo da fala nacional. Sua Divisão abrigava também a orquestra sinfônica, um trio e um quarteto de cordas, o coral paulistano e o coral para madrigais ¹⁹⁷; através dessa Divisão, o Departamento de Cultura instituiu a “gratuidade dos concertos e manifestações artísticas realizadas principalmente no (teatro) Municipal, e os oferecidos nos bairros operários” ¹⁹⁸.

A Divisão de Bibliotecas, chefiada por Rubens Borba de Moraes, coordenava os serviços da Biblioteca Pública Municipal, da Biblioteca Infantil, das Bibliotecas Populares, das Bibliotecas dos Parques e das recém-criadas Bibliotecas Circulantes ¹⁹⁹; para manter as bibliotecas

¹⁹⁷ DUARTE, Paulo. Op cit. pp. 63-64.

¹⁹⁸ Idem. p. 65.

¹⁹⁹ Idem. Segundo o autor, a biblioteca circulante, uma biblioteca instalada num caminhão que diariamente estaciona em diferentes praças públicas, foi uma criação do Departamento de Cultura. p. 75.

atualizadas, o Ato nº 1.146 previa o “Depósito Legal”, que estabelecia a obrigatoriedade de editoras e empresas de jornais enviarem à Biblioteca Pública Municipal ao menos um exemplar de toda obra editada e edição impressa no município. Através dessa Divisão, o Departamento de Cultura de São Paulo construiu a nova sede da Biblioteca Municipal ²⁰⁰ na Rua Xavier de Toledo, fundou o Conselho Bibliotecário para estruturar a profissão e a carreira e, com recursos obtidos junto à diretoria da Rockefeller Foundation, instalou a Escola de Biblioteconomia e a manteve em funcionamento por três anos ²⁰¹.

A Divisão de Educação e Recreio, responsável pela preservação, assistência social e educação nos parques infantis, realizou pesquisas, coletas e registros de tradições, costumes, superstições, adivinhas, parlendas, histórias, canções, brinquedos, etc.; depois de organizadas e catalogadas, essas informações eram destinadas à publicação no órgão oficial do Departamento de Cultura, a “Revista do Arquivo” ²⁰². O Estádio Municipal, campos de atletismo e piscinas também estavam sob a coordenação dessa Divisão, responsável por instalar piscinas e aparelhar campos para atividades esportivas especialmente em bairros operários e, posteriormente, entregá-los à direção de comissões de moradores; os instrutores esportivos deveriam ter formação em educação e seriam selecionados por concursos públicos. Através dessa Divisão, o Departamento de Cultura construiu o Estádio do Pacaembu destinado à realização de competições e campeonatos nacionais, grandes eventos e solenidades cívicas ²⁰³.

A quarta frente de atuação do Departamento de Cultura reunia as Divisões de Documentação Social e Estatística Municipal, de Documentação Histórica e a seção Gráfica, todas chefiadas por Sérgio

²⁰⁰ Atualmente Biblioteca “Mário de Andrade”.

²⁰¹ DUARTE, Paulo. Op cit. p. 75.

²⁰² Idem. p. 81.

²⁰³ Idem. pp. 87-88.

Milliet; entre suas tarefas estava a de realizar pesquisas e levantamentos econômicos e sociais que permitissem estabelecer um retrato da cidade de São Paulo em todos os campos de atividade, padrões de vida, meios de transporte e condições de moradia ²⁰⁴; “não houve atividade social e dados objetivos para o zoneamento da cidade que não fossem pesquisados” ²⁰⁵. A Divisão de Documentação Histórica...

“... tinha por fim recolher, restaurar, conservar e depois publicar em volumes os papéis e documentos históricos e antigos para estarem em condições de serem consultados e divulgados”. (DUARTE, 1971. p. 94).

De acordo com Duarte, a lei definia como documento histórico aquele existente no Arquivo Municipal há mais de 30 anos ²⁰⁶; o autor propôs e obteve a aprovação da lei ²⁰⁷ que determinava o recolhimento ao Arquivo do Estado de todos os processos e documentos existentes há mais de trinta anos nos cartórios da cidade de São Paulo, para que fossem restaurados, publicados e os originais encaminhados ao Museu do Ipiranga.

Entre os projetos dessa Divisão para o ano de 1937 estava a concepção e a instalação do Museu Histórico da Cidade de São Paulo; “seria o Museu ‘Carnavalet’ de São Paulo, aquele que contaria numa simples visita a crônica de Piratininga, desde o deslocamento de Santo André até a época de altas realizações” ²⁰⁸. Segundo Duarte, o “Museu da Cidade de São Paulo” teria em seu acervo documentos antigos, mobília, arte popular, fotografia, objetos de valor e evocativos da vida paulistana; e, para diferenciá-lo do Museu do Ipiranga, o Museu da

²⁰⁴ DUARTE, Paulo. Op cit. p. 97.

²⁰⁵ Idem. p. 101.

²⁰⁶ Idem. Lei nº 2.800, de dezembro de 1936. p. 94.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ Idem. O Museu Carnavalet é dedicado a História de Paris. p. 96.

Cidade seria dedicado “às coisas relacionadas exclusivamente com o município” ²⁰⁹. Após a implantação do Estado Novo, em 10/11/1937, a Divisão de Documentação Histórica foi considerada sem utilidade pelo novo prefeito de São Paulo, Prestes Maia, e o projeto de criação do Museu da Cidade foi engavetado ²¹⁰.

O programa do Departamento de Cultura previa para o ano de 1938 a instalação da Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos, responsável por incentivar a realização de filmes, publicações, exposições e eventos referentes a São Paulo e por atrair para a cidade turistas nacionais e estrangeiros. Essa Divisão deveria organizar e realizar festejos e festividades tradicionais, como corsos, cordões e bailados, considerados de interesse etnológico e popular; e planejava instalar na cidade “um restaurante destinado a estilizar a culinária brasileira e fazer propaganda dos produtos e gêneros alimentícios nacionais” ²¹¹. Mas essa Divisão não chegou a existir.

As pesquisas e realizações do Departamento de Cultura de São Paulo tornaram-se exemplares para outras iniciativas brasileiras e internacionais; de acordo com o autor, após obter informações sobre o Departamento de Cultura junto à prefeitura de São Paulo, a prefeitura de Paris...

“... instituiu uma organização cujas linhas gerais eram as linhas do departamento paulista. O mesmo se deu com a cidade de Praga. Os dados chegaram lá através do Congresso de População realizado na França em 1937, ao qual foi apresentada por Sérgio Milliet, uma série de pesquisas feitas pela Divisão de Documentação Social. Outras cidades também se pronunciaram, como Haia, Nova Yorke, Buenos Aires”. (DUARTE, 1971. p. 60).

²⁰⁹ DUARTE, Paulo. Op cit. p. 103.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Idem. p. 109.

A criação do Departamento Municipal de Cultura foi parte de um determinado programa de governo para a cidade de São Paulo, porém suas atuações em favor do resgate, da preservação, do estudo e da divulgação do patrimônio urbano e da cultura paulista extrapolaram fronteiras e expectativas; o Departamento de Cultura foi convertido em plataforma política para lançar a candidatura de Armando Salles de Oliveira, então governador do Estado de São Paulo, à Presidência da República. De acordo com Duarte, o primeiro passo do governador seria criar o Instituto Paulista de Cultura, que absorveria o Departamento de Cultura e incorporaria o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico de São Paulo ²¹², cujo projeto de lei já estava em terceira discussão na Assembléia Legislativa.

“Essa lei, elaborada principalmente por Mário de Andrade, logo a seguir, mercê dos esforços de Rodrigo de Melo Franco foi, com algumas modificações, convertida em lei federal, criando-se o SPHAN.” (DUARTE, 1971. p. 61).

Por fazer parte do poder executivo municipal Paulo Duarte e Mário de Andrade puderam assegurar continuidade a muitas de suas iniciativas. Pela mesma razão, porém, estavam sujeitos às reviravoltas da política nacional; no fim de 1937 “foi implantada a Ditadura Vargas e aqueles que haviam criado o Departamento de Cultura passaram a ser presos ou foram expulsos do país” ²¹³. Em 1945, o Departamento de Cultura foi subordinado à Secretária Municipal de Cultura e Higiene e, dois anos mais tarde, à Secretaria de Educação e Cultura.

O Departamento de Cultura de Paulo Duarte e Mário de Andrade existiu por menos de dois anos, mas para Antônio Cândido não ocorreram outras manifestações semelhantes a essa concepção de cultura na cidade de São Paulo: “o que existe é ruína ou

²¹² DUARTE, Paulo. Op cit. p. 55.

²¹³ Idem. p. 35.

desenvolvimento do que então se fez”²¹⁴. O modelo de dedicação do Departamento de Cultura ao que conforma e ao que configura a cidade, interpretado como acervo urbano, bem como sua sistemática de coleta, preservação, pesquisa e divulgação do patrimônio histórico e artístico, material e imaterial de São Paulo, teve continuidade em outros órgãos da administração pública; através do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foram criados os museus regionais e, posteriormente, o Departamento de Patrimônio Histórico da cidade de São Paulo (DPH) deu início ao processo de criação do Museu da Cidade de São Paulo.

2.3. O museu regional brasileiro.

Até o início do século XX, a noção de patrimônio histórico e artístico nacional aplicava-se aos edifícios, obras de arte e documentos dotados de determinadas qualidades técnico-conceituais e ligados a personagens ilustres e fatos proeminentes da história brasileira; mas no fim da década de 1930, os museus monográficos concebidos e concretizados pelo então recém-criado SPHAN, introduziram no Brasil o conceito de patrimônio cultural móvel, de alcance bem maior.

Para a conservadora de museus Lygia Martins Costa²¹⁵, patrimônio cultural móvel do país...

“... é todo testemunho de relativa significação da vivência e da capacidade criadora de seu povo, independente da classe social que lhe deu origem e do requisito de grande qualidade de inspiração ou de fatura... pano de fundo que se integra ao motivo principal, complementando-o e por isso mesmo denunciando mais profundamente seu significado e valor”. (COSTA, 2002. p. 26).

²¹⁴ DUARTE, Paulo. Op cit. p. xv.

²¹⁵ COSTA, Lygia M. *De Museologia, Arte e Políticas de Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002. 388p. II.

Costa informa que esse amplo conceito de bem cultural, introduzido no país no fim da década de 1930 por Mário de Andrade e outros, foi imediatamente aplicado por Rodrigo M. F. de Andrade, então diretor do SPHAN, na organização dos museus da Inconfidência (1938), das Missões (1940) e do Ouro (1945); a originalidade dessas propostas estava em incluir nas coleções peças até então desconsideradas “por sua singeleza, liberdade plástica ou caráter utilitário”²¹⁶. Instalados fora dos grandes centros, esses museus visavam expressões culturais interioranas e sem ligações próximas com as produções do Brasil litorâneo, mas suas coleções atingiram simultaneamente um significado local e nacional; seu conteúdo histórico e artístico expressava aspectos sócio-econômicos e circunstâncias políticas vivenciados por todo o Brasil e, assim, suas implicações não estavam restritas à região que lhes deu origem²¹⁷.

Costa relata que o museu regional deveria coletar, estudar, conservar, expor e divulgar exemplares da produção estética, espiritual, intelectual, lúdica ou utilitária, além de amostragens significativas dos recursos naturais e feitos tecnológicos da região onde estavam situados; despertar nas comunidades o orgulho pelas obras de seus ancestrais, conscientizá-las de seu passado e de suas contribuições para a formação e a fisionomia nacionais²¹⁸. Ao manter intencionalmente essas produções em seu próprio meio, o SPHAN pretendia estimular pesquisadores e historiadores locais para transformá-los em conselheiros da instituição na região e, ao mesmo tempo, dificultar a emigração desses bens para os grandes centros a fim de proteger a região contra perdas irrecuperáveis²¹⁹.

²¹⁶ COSTA, Lygia M. Op cit. p. 27.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Idem. p. 28.

²¹⁹ Idem. pp. 28-29

“O interesse dos colecionadores, cada vez mais esclarecidos para esse tipo de documentação, dificultou consideravelmente a organização de outras unidades pelo Patrimônio Histórico, sempre em luta com recursos humanos e financeiros; mas a lição ficou”. (COSTA, 2002. p. 27).

No século XXI o conceito de bem cultural, como todo testemunho significativo da história e da cultura humana, independente da origem social e dos critérios técnico-conceituais eruditos, está bastante difundido no Brasil e são freqüentes as instalações de museus fora dos grandes centros. Hoje, porém, valorizar as expressões culturais interioranas e dificultar a emigração dos bens locais são estratégias para atrair novos investimentos para as cidades; e como novos investimentos atraem outros interesses além daqueles atribuídos aos colecionadores, as regiões brasileiras estão mais vulneráveis às perdas irrecuperáveis de seus patrimônios.

2.4. O Museu da Cidade de São Paulo.

A origem do DPH está no projeto de lei para a criação do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico de São Paulo, elaborado por Mário de Andrade enquanto foi Diretor do Departamento de Cultura; o projeto original foi modificado e em 1975 foi criado o Departamento do Patrimônio Histórico com as atribuições de preservar e divulgar os documentos relativos à memória da cidade de São Paulo. Ao longo do tempo, sua competência foi ampliada e o DPH passou a ser responsável “pela formulação e implementação de políticas de preservação e valorização dos conjuntos documentais, dos acervos tridimensionais e do patrimônio edificado e ambiental de significado

histórico e cultural”²²⁰. A estrutura do DPH é formada por uma Divisão Administrativa e três Divisões Técnicas: a do Arquivo Histórico Municipal, a de Iconografia e Museus e a Divisão de Preservação²²¹.

Ao analisar a inclusão da cidade no foco central dos procedimentos técnicos museológicos, a museóloga Maria Cristina Oliveira Bruno²²² observa que a criação do DPH...

“... no âmbito da administração pública municipal, vinculando em sua estrutura ações museológicas e arquivísticas com aquelas de preservação dos bens edificados, deu aos processos museológicos um direcionamento muito objetivo e uma qualificação no que diz respeito à memória da cidade”. (BRUNO, 2006. p. 120).

Segundo a autora, na gestão deste departamento a idéia de musealização da cidade nunca deixou de ser uma premissa.

“A imagem fotográfica que documenta a transformação da cidade e dos cidadãos, os objetos que informam aspectos do trabalho e da devoção, os vestígios arqueológicos que sinalizam para um passado distante e os registros da memória oral que testemunham as impressões do cotidiano do habitante da metrópole, entre outros vetores de acervo, contextualizaram essas ações museológicas e, ainda hoje, representam o eixo central das atividades técnicas” (BRUNO, 2006. p. 120).

Na trajetória da Divisão de Iconografia e Museus do DPH, Bruno identifica três fases do processo de consolidação do Museu da Cidade de São Paulo. A primeira teve início com as experimentações e proposições do **Museu de Rua** (1978). A segunda é caracterizada por ações museológicas descentralizadas e comunitárias inseridas no

²²⁰ DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO. *O que é o DPH*. [online]. São Paulo. Disponível na World Wide Web: <<http://www.prodiam.sp.gov.br/dph/instituc/index.htm>>. Acesso em 09/06/07.

²²¹ BRUNO, Maria Cristina O. “Museu da Cidade de São Paulo: as mudanças éticas sonhadas por Mário de Andrade”. In *Revista do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, 1975 – 2005: 30 Anos de DPH – Departamento do Patrimônio Histórico*. São Paulo: DPH, 2006. 190p. v. 204.

²²² Idem. p. 119.

Projeto Museu da Cidade (1985); essas ações evidenciaram as “dificuldades de refinamento das relações entre estratégias museológicas e participação comunitária”²²³. A terceira fase delimita a proposição do **Programa Museológico do Museu da Cidade de São Paulo** e articula a implantação do Sistema Municipal de Museus²²⁴.

A primeira fase teve início em 1977, quando a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo solicitou ao arquiteto e museólogo Julio Abe Wakahara²²⁵ uma proposta museológica que resultasse, ao mesmo tempo, na instalação do Museu Histórico da Imagem Fotográfica de São Paulo e na ampla divulgação de seu acervo; criado pela prefeitura em 1975 para preservar e divulgar o acervo municipal, o Museu Histórico da Imagem Fotográfica de São Paulo não saíra do papel²²⁶. Wakahara propôs o **Museu de Rua**.

Wakahara levou em conta o início da globalização econômica, o surgimento das novas tecnologias, a comunicação de massa e a transformação da cidade de São Paulo em metrópole; considerou, também, que uma proposta para espaços fechados e acessíveis apenas a minorias seria “deslocada e pouco eficaz”²²⁷. Propôs, então, um formato de museu que fosse às ruas e usasse como suporte painéis com reproduções fotográficas e textos didáticos, para permitir empatia imediata entre a mensagem, os transeuntes e a cidade.

“Nasceu assim o Museu de Rua, o museu na rua, um museu aberto, sem paredes, sem sede fixa, a ser localizado nos pontos de encontro, nos espaços de convergência popular. Um museu que convidava a olhar toda a cidade enquanto acervo, enquanto patrimônio”. (WAKAHARA, 2002. p. 48).

²²³ BRUNO, Maria Cristina O. Op cit. p. 120.

²²⁴ Idem.

²²⁵ WAKAHARA, Julio Abe. “Expedição São Paulo 1985”. In *Expedição São Paulo 450 Anos: uma viagem por dentro da metrópole*. Museu da Cidade de São Paulo. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Instituto Florestan Fernandes, 2002. 224p. II. p. 48.

²²⁶ Idem.

²²⁷ Idem.

O primeiro Museu de Rua envolveu um circuito com dez pontos importantes e de intensa circulação no centro histórico da cidade de São Paulo; a exposição propunha a apreensão visual e simultânea de duas imagens da cidade: a antiga no painel fotográfico e a atual na paisagem urbana. Segundo Wakahara, “ao estabelecer um elo entre o institucional e a vida cotidiana, o Museu de Rua procurava promover a identificação da população com a cidade, com a sua história, com a sua realidade”²²⁸; e através de imagens que refletiam diferentes momentos da história da cidade, o Museu de Rua falava da memória de São Paulo para o transeunte sem deslocá-lo de seu percurso ou de seus afazeres. A partir de 1978 vários Museus de Rua foram realizados em diversos bairros da cidade; e, com o passar do tempo, os Museus de Rua incorporaram as fotografias e os depoimentos da população aos seus acervos e textos institucionais.

“Este modelo museológico inovou no tratamento expográfico dado a acervos fotográficos, bem como na relação com o fruidor, procurando ir ao seu encontro em locais públicos, nos espaços de convergência popular e, mesmo, em outras instituições educacionais e culturais²²⁹. Ao confrontar imagens do passado com a realidade ao redor da exposição, essa experiência evidenciava que o tempo é organizado a partir de uma multiplicidade de rupturas que caracteriza as diferentes experiências vividas, como também, deslocava a atenção para a linearidade dos referenciais históricos que tradicionalmente são valorizados em uma cidade”. (BRUNO, 2002. p. 121).

Bruno identificou nessa primeira fase a noção de “cidade como artefato”, defendida pelo historiador Ulpiano Bezerra de Menezes²³⁰, pois o foco de atenção estava direcionado para a cidade como forma, suas estruturas e espaços; a DIM/DPH valorizou o exercício do olhar

²²⁸ WAKAHARA, Julio A. Op cit. p. 48.

²²⁹ BRUNO, Maria Cristina O. Op cit. p.121.

²³⁰ As idéias de Ulpiano Bezerra de Menezes serão analisadas no capítulo 3.

para compreender as transformações da cidade ²³¹. Por ter criado novas dinâmicas de aproximação entre a extroversão expográfica e as expectativas do transeunte anônimo, Bruno reconheceu no Museu de Rua “a abertura de horizontes inéditos para a musealização da cidade”²³².

Em 1985 teve início a segunda fase; a Divisão de Iconografia e Museus do DPH propôs o **Projeto Museu da Cidade** estruturado “mediante as noções de dispersão espacial da ação museológica e da participação comunitária” ²³³. Organizado em cinco programas – Museu Comunidade, Museu Escola, Organização de Núcleos Museológicos, Centro de Referências da Memória Paulistana e Preservação da Imagem – o projeto fez uso de casas históricas para descentralizar suas atividades, valorizar a história do cidadão comum, ampliar seu repertório patrimonial e partilhar o gerenciamento das operações técnicas com a comunidade. Nesta fase,...

“... o artefato cidade passa a ser compreendido, também, como lócus de tensões, de reciprocidade, de estruturas organizadas, de centralidade e periferia... As formas de representação social passam a desempenhar um relevante papel para a musealização da cidade” (BRUNO, 2006 p. 122).

Enquanto a Divisão de Iconografia e Museus do DPH conduzia esses processos museológicos descentralizados e comunitários, Julio Abe Wakahara exercia o cargo de Diretor de Difusão Cultural no Centro Cultural São Paulo. Lá, ao selecionar imagens para um Museu de Rua, Wakahara foi impactado por uma fotografia produzida pelo satélite Landsat que mostrava a cidade de São Paulo em toda a sua extensão. Surpreendido com a expansão da cidade e do seu entorno,

²³¹ BRUNO, Maria Cristina O. Op cit. p. 121.

²³² Idem.

²³³ Idem. p. 122.

especialmente após comparar a fotografia com as descrições de viajantes que visitaram a cidade no século XIX, Wakahara percebeu que o ritmo intenso das transformações impunha a necessidade de reconhecimento, descobrimento e exposição da nova metrópole na sua complexidade;

“... para isso, era necessário mergulhar fisicamente na megalópole, cruzar suas entranhas de um extremo a outro, observar o impacto das transformações nas suas edificações, nas ruas e na população. Enfim, vislumbrar a sua imagem e identidade no pulsar da vida cotidiana”. (WAKAHARA, 2002. p. 49).

Wakahara criou, então, o projeto “Expedição São Paulo 1985”. O objetivo da Expedição não era analisar cientificamente a Região Metropolitana, mas através de registros rápidos e diretos colher relatos e impressões que, somados ao conhecimento e à formação dos integrantes da Expedição, permitissem a visualização da nova imagem da cidade de São Paulo. Formou-se uma equipe multidisciplinar de especialistas em ciências ambientais, arquitetura, urbanismo, geografia, antropologia, sociologia, arqueologia e história²³⁴. Para documentar as referências iconográficas encontradas no percurso e expressar a realidade da metrópole a Expedição precisava de um meio de comunicação de massa que levasse suas imagens à população; através de uma parceria com o “Jornal da Tarde”, jornalistas e fotógrafos foram integrados à Expedição; as impressões, fotografias, depoimentos, reflexões e metáforas resultantes das interpretações dos viajantes foram publicados diariamente pelo “Jornal da Tarde”, entre os dias 25 e 30 de novembro. “Como no Museu de Rua, o meio de

²³⁴ WAKAHARA, Julio Abe. Op cit. p.49.

comunicação escolhido – agora a mídia impressa – demonstrava a eficácia de um novo suporte museológico: o jornal diário”²³⁵.

“As proposições ecomuseológicas e dos museus comunitários (no plano internacional), apoiadas na musealização do território cultural e na importância da experiência comunitária para as decisões patrimoniais, passaram a representar o paradigma conceitual-metodológico. A contextualização desses desafios em nossa realidade evidenciou que a cidade de São Paulo possibilitava a experimentação de estratégias inéditas no que tange à abordagem de questões relativas à identidade, à noção de pertencimento e às perspectivas de acessibilidade aos bens culturais. Neste caso, as mudanças relativas às transformações da metrópole em megalópole se configuraram como premissas para o desenvolvimento de processos museológicos, ao lado das questões relativas à globalização da circulação dos bens culturais”. (BRUNO, 2006. p. 123).

Apesar das propostas inovadoras as mudanças políticas causaram nova descontinuidade administrativa, prejudicaram o desenvolvimento dos processos museológicos e, em especial, fragilizaram os programas e projetos de interlocução comunitária. Durante a década de 1990, a Divisão de Iconografia e Museus do DPH reavaliou todo o escopo do próprio departamento, particularmente as concepções de preservação e construção do passado; neste momento, o foco das atenções voltou-se para...

“... o reconhecimento da diversidade de concepções e práticas inerentes aos órgãos públicos que atuam na área preservacionista e que indicam a necessidade de contextualizar nas suas ações os conflitos referentes a distintas visões de mundo, de expor as estratégias sócio-culturais que exilam memórias, como também, de refletir sobre como selecionamos e valorizamos algumas referências culturais e abandonamos outras”. (BRUNO, 2006. p. 123).

²³⁵ BRUNO, Maria Cristina O. Op cit. p. 50.

As experimentações museológicas da Divisão de Iconografia e Museus do DPH mantiveram as casas históricas e os mesmos recortes de acervos, mas ampliaram suas abordagens aos problemas da história brasileira, como a Conquista da América e a Inconfidência Mineira, para estabelecer elos de sentido e significado entre o patrimônio da cidade e uma perspectiva mais ampla de herança cultural.

A partir de 2003, coube à Divisão de Iconografia e Museus do DPH planejar um novo programa museológico voltado especialmente para a musealização da cidade; o **Programa Museológico do Museu da Cidade de São Paulo**, elaborado pela museóloga Maria Ignez Mantovani Franco, almejava formar uma instituição museológica que estivesse voltada para a cidade contemporânea, valorizasse a experiência acumulada e, ao mesmo tempo, apresentasse novas perspectivas de trabalho. Para sede dessa nova instituição foi escolhido o Palácio das Indústrias localizado no Parque Dom Pedro, no centro da cidade de São Paulo ²³⁶.

De acordo com Bruno, Mantovani considerou como objeto de análise do museu a “cidade-artefato” e o concebeu como espaço de estudo e reflexão sobre São Paulo; um complexo cultural museológico, multidisciplinar, dedicado a estabelecer elos significativos entre os acervos tangível e intangível da cidade de São Paulo e destinado à formação e fruição da população e de seus visitantes. O museu deveria revelar os diferentes ritmos e temporalidades, processos de ocupação contraditórios e os frágeis limites de sustentabilidade da cidade; interagir com mais de dez milhões de pessoas e, aos poucos, identificar e reconhecer “seus diferentes modos de vida, suas formas de sociabilidade, as distintas dinâmicas do universo de trabalho, do lazer e das celebrações” ²³⁷. Uma equipe multidisciplinar, parcialmente formada

²³⁶ BRUNO, Maria Cristina O. Op cit. p. 123.

²³⁷ Idem. pp. 124-125

por integrantes da Divisão de Iconografia e Museus do DPH, desenvolveu os programas museológicos e as diferentes ações de pesquisa, salvaguarda e comunicação que dariam forma ao museu proposto.

Matéria publicada no site da prefeitura de São Paulo, na internet ²³⁸, informa que o Museu da Cidade de São Paulo foi projetado para ser um equipamento cultural inovador, a base para o desenvolvimento do Sistema Municipal de Museus, mas também para dar à cidade o primeiro “Museu de História Contemporânea” da América do Sul e, assim, transformá-lo num grande ícone da capital paulistana. Dentre os objetivos atribuídos ao Museu da Cidade de São Paulo estava o de requalificar o Palácio das Indústrias para uso museológico e o “de atuar como pólo de formação e educação em sentido transversal e complementar aos currículos escolares” ²³⁹. Seu programa de exposições deveria abranger duas temporalidades distintas através de exposições históricas de longa duração sobre a trajetória de São Paulo e de exposições temporárias com conteúdos temáticos diversificados que priorizassem olhares multidisciplinares sobre a cidade; os projetos socioculturais e as ações historicamente desenvolvidas pela Secretaria Municipal de Cultura, como as Expedições Científicas e o Programa de Memória dos Bairros, seriam programas estáveis do museu ²⁴⁰.

Em 11 de janeiro de 2004, a prefeita Marta Suplicy apresentou ao público e à imprensa o projeto do Museu da Cidade de São Paulo, previsto para ser inaugurado até o final do ano em comemoração aos 450 anos da cidade. Como parte de sua ação inaugural, a solenidade deu a partida para a “Expedição São Paulo 450 Anos”, responsável por

²³⁸ “Marta define Museu como um presente à altura dos 450 anos”. São Paulo, 12/01/04. Secretaria Municipal de Comunicação e Informação/Prefeitura de São Paulo. Disponível na World Wide Web: <http://portal.prefeitura.sp.gov.br/noticias/sec/comunicacao_e_informacao/2004/01/0018>. Acesso em 16/07/07.

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Idem.

coletar “materiais de Norte a Sul e Leste a Oeste nas ruas do município para o futuro acervo do museu” ²⁴¹. De acordo com a matéria, a Expedição São Paulo 450 Anos baseou-se na expedição realizada em 1985, mas diferia-se da anterior por estar vinculada ao Museu da Cidade, por propor uma metodologia de articulação entre as fontes de informação já organizadas pela administração municipal e por contar com a participação ativa de agentes comunitários das diferentes regiões da cidade.

Essa segunda expedição foi dividida em duas equipes multidisciplinares formadas, cada uma, por 15 especialistas e 6 assistentes. A Equipe Sul/Norte foi coordenada pela museóloga Maria Ignez Mantovani Franco e pelo antropólogo José Guilherme Cantor Magnani; e a equipe Leste/Oeste foi coordenada pelos museólogos Maria Cristina Oliveira Bruno e Julio Abe Wakahara. Seu objetivo foi incursionar pela cidade de São Paulo e registrar os modos de vida, as redes sociais, os arranjos coletivos, os pontos de encontro, as formas de representação e autoproteção da população. Na matéria, o antropólogo José Guilherme C. Magnani ressaltou que a “dura realidade”, identificada pelo crescimento da violência, carências urbanas, índices de exclusão e etc., não seria ignorada pela expedição, mas sua maior preocupação era flagrar as respostas criativas, imprevistas e pouco divulgadas da população a esse quadro no seu cotidiano ²⁴².

Além de especialistas e assistentes, as equipes foram acompanhadas por desenhistas, cinegrafistas, fotógrafos e jornalistas do grupo Estado; os relatos da viagem, as impressões sobre a cidade e a síntese de toda a Expedição foram publicados em edição especial do Jornal o Estado de São Paulo, de circulação nacional, no dia 25/01/04,

²⁴¹ “Marta define Museu como um presente à altura dos 450 anos”. Op cit.

²⁴² Idem.

data de aniversário da cidade. Contudo, a prefeita Marta Suplicy não foi reeleita e novamente a instalação do Museu da Cidade de São Paulo foi adiada para outra ocasião.

Ao refletir sobre as conquistas e os percalços que constituem o processo de instituição do Museu da Cidade de São Paulo, Bruno avalia que...

“... a ação museológica sob responsabilidade da administração pública municipal chegou a este novo século com uma sólida bagagem de experiências técnicas, mas sem ter conseguido afirmar uma linha de trabalho consistente, do ponto de vista de procedimentos de salvaguarda e comunicação, em relação à proposição de um modelo para o Museu da Cidade”. (BRUNO, 2006. p. 124).

Em 2007, o Jornal O Estado de São Paulo publicou matéria sobre a realização de uma grande exposição com 600 mil imagens da cidade de São Paulo, apresentada como parte de um projeto da Secretaria Municipal de Cultura para a instalação do Museu da Cidade de São Paulo ²⁴³. As imagens foram produzidas entre as décadas de 1930 e 1940, pelo fotógrafo Benedito Junqueira Duarte que, a convite de Mário de Andrade, havia chefiado a seção de Iconografia do Departamento de Cultura de São Paulo durante seu período áureo de existência. De acordo com a matéria, o novo projeto substituiu o projeto criado na gestão Marta Suplicy e dividiu a memória paulista entre onze de suas edificações mais significativas, a serem restauradas; dessa vez, a sede do Museu da Cidade de São Paulo deverá ser instalada no Solar da Marquesa, onde haverá espaço para exposições e estarão coordenadas as ações das outras dez casas históricas, entre elas a Casa do Grito, o Sítio Morrinhos e a Casa do Bandeirante. Para justificar a mudança de planos, o Secretário Municipal de Cultura Carlos

²⁴³ VILLALBA, Patrícia. “São Paulo na visão de um pesquisador”. In *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27/08/07, Ano XXI, nº 7.141. Caderno 2, p. D1.

Augusto Calil criticou o custo elevado do projeto anterior, sua difícil instalação e sua desconsideração aos prédios e ao acervo da cidade²⁴⁴.

As análises de Bruno sobre o processo de formação do Museu da Cidade de São Paulo demonstram a competência técnica adquirida pela Divisão de Iconografia e Museus do DPH em ações museológicas sobre o patrimônio urbano de São Paulo, sua capacidade em reconhecer concepções e práticas diversas às dos órgãos públicos e de incorporá-las às suas ações, em inovar as formas de exposição e de criar dinâmicas de aproximação com a população; contudo, enquanto o Departamento de Patrimônio Histórico desenvolveu ações museológicas sobre a cidade de São Paulo e se fortaleceu como órgão público atuante na preservação do patrimônio urbano, as proposições de um modelo de museu especializado na história e na cultura urbana paulistana não se firmaram. Se as fases de inclusão da cidade no foco central dos procedimentos museológicos do Departamento do Patrimônio Histórico são “inerentes” às tentativas de consolidação do Museu da Cidade de São Paulo, como avalia Bruno²⁴⁵, a solidez das experiências técnicas do departamento está de alguma forma relacionada à imaterialidade do museu.

²⁴⁴ VILLALBA, Patrícia. Op cit.

²⁴⁵ BRUNO, Maria Cristina O. Op cit. p. 119

Capítulo 3: O Museu da Cidade de Campinas



Foto 1

O capítulo 3 estuda o processo de criação do Museu da Cidade de Campinas e sua atuação a partir de então. Inicialmente, é apresentado um relato sobre o desenvolvimento econômico e social da cidade de Campinas, desde que ela surgiu no século XVIII até sua atualidade no século XXI, que enfatiza as propostas artísticas, culturais e preservacionistas desenvolvidas no âmbito da cidade com a finalidade de delimitar o contexto de criação do museu. Em seguida, são analisados o projeto para a instituição do museu, o processo de tombamento do edifício onde ele está sediado, suas concepções museológicas, o perfil de suas exposições e de seus visitantes. Reflexões sobre a sociedade do espetáculo e uma visão sobre Campinas e seu Museu da Cidade no século XXI finalizam o capítulo.

Tal como as ações museológicas realizadas pelo Departamento do Patrimônio Histórico da cidade de São Paulo, a criação do Museu da Cidade de Campinas teve como referência a experiência desenvolvida por Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo. Na capital paulistana, a prefeitura ainda projeta seu Museu da Cidade, mas

em Campinas ele já é uma realização da administração municipal; os dois Museus da Cidade têm em comum, também, alguns dos especialistas responsáveis por conceber e planejar seus programas museológicos. Contudo, se as descontinuidades da política brasileira afetaram os dois museus, seus efeitos sobre cada um não foram os mesmos. Na capital não foi firmado um modelo para o Museu da Cidade de São Paulo e ele não possui sede própria, mas através de consistentes programas museológicos desenvolvidos por especialistas e técnicos diferentes instâncias municipais realizam ações em seu nome. O Museu da Cidade de Campinas, por sua vez, foi rapidamente instalado num edifício histórico tombado e revitalizado especialmente para contê-lo; porém, antes mesmo de sua instalação o museu passou a sofrer com a falta generalizada de recursos, com a inexistência de técnicos e especialistas, com as mudanças de direção. A degradação do edifício e das coleções, as atividades descontínuas e os eventos pontuais contribuem para manter o público afastado desse museu campineiro.

As carências não são exclusividades desses dois museus e por reconhecer necessidades em todas as instituições do país, o governo federal criou em 2004 o Sistema Brasileiro de Museus – SBM ²⁴⁶; o SBM pretende realizar uma gestão integrada entre museu e instituições afins, melhorar o desempenho e o desenvolvimento dos museus brasileiros, estimular a comunicação entre o poder público e a sociedade civil. Tem por finalidade construir uma ampla e diversificada rede de parceiros, cuja soma de esforços contribua para a valorização, a preservação e o gerenciamento do patrimônio cultural brasileiro sob a

²⁴⁶ Página oficial do Sistema Brasileiro de Museus na internet. Disponível na world wide web: http://www.museus.gov.br/cnm_apresentacao.htm. Decreto nº 5.264, de 05/11/04, assinado pelo Presidente da República Luis Inácio Lula da Silva e pelo Ministro da Cultura Gilberto Passos Gil Moreira. Acesso em 22/02/07.

guarda dos museus²⁴⁷; seu Comitê Gestor, formado por representantes dos governos e da sociedade civil ligados à área museológica, é responsável por propor as diretrizes e as ações para o setor no Brasil. Para aderir ao Sistema Brasileiro de Museus, os sistemas regionais, as instituições museológicas, as universidades que mantenham cursos relacionados e as entidades organizadas vinculadas ao setor devem firmar um termo de adesão entre a instituição e o Ministério da Cultura; a adesão insere a instituição num sistema que articula as redes temáticas de museus, as instâncias federal, estaduais e municipais, a iniciativa privada e as organizações da sociedade civil.

O Sistema Brasileiro de Museus aumenta a visibilidade institucional e, em tese, pode favorecer o consumo e o desenvolvimento sustentável do museu; o Museu da Cidade de São Paulo não tem cadastro no SBM, mas o museu de Campinas sim²⁴⁸.

3.1. A origem da cidade.

De acordo com Ana Villanueva²⁴⁹, a origem de Campinas está ligada ao pouso ou rancho situado no Caminho dos Guaiases, estrada aberta em 1721 para que as expedições de exploração da mineração goiana não passassem pelo estado de Minas Gerais, então envolvido na Guerra dos Emboabas; o direito de exploração da estrada pertencia às bandeiras paulistas e bandeirantes promoveram o desenvolvimento da região²⁵⁰.

²⁴⁷ Site oficial do Sistema Brasileiro de Museus na Internet. Op cit.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ VILLANUEVA, Ana A. *Preservação Como Projeto – Área do pátio ferroviário central das antigas Cia. Paulista e Cia. Mogiana, Campinas/SP*. São Paulo, 1997, 3 v. Dissertação. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. v. 1.

²⁵⁰ Idem. A missão de explorar o Caminho dos Guaiases coube à Bartolomeu Bueno da Silva Filho, o segundo Anhanguera.

O trânsito crescente e a necessidade de abastecer as bandeiras determinaram o plantio de cereais e o êxito das colheitas, por sua vez, acarretou a expansão do rancho em núcleos de povoamento; posteriormente, o declínio da mineração reduziu o trânsito na estrada e a importância do pouso, mas os colonos instalados desenvolveram atividades de subsistência e um comércio à base de trocas praticadas na estrada ²⁵¹.

A população aumentou e os moradores passaram a solicitar independência político-administrativa; a fim de ser transformado em freguesia, o bairro recebeu autorização para construir uma igreja matriz e demarcar um núcleo urbano ²⁵². A demarcação das quadras, a divisão e a distribuição de terrenos para construção e uma capela provisória aglutinaram o povoado e a freguesia, fundada oficialmente em 14 de julho de 1774, foi elevada a Vila de São Carlos no mesmo ano. Em 1842, quando essa vila foi transformada em cidade e recebeu o nome de Campinas, a indústria açucareira estava em declínio e alguns fazendeiros já investiam nas plantações de café. A nova produção foi bem sucedida e em 1870 Campinas já era considerado o município mais rico da província paulista; sua população excedia a da capital em sete mil pessoas, num montante de 33 mil habitantes ²⁵³.

O café era levado ao porto de Santos no lombo de burros, de jegues e de mulas, através de pequenas estradas de terra, de forma muito lenta e com grandes perdas do produto. Ao mesmo tempo, chegavam à cidade levadas crescentes de imigrantes para trabalhar em suas lavouras, que também impulsionavam as construções e as demandas por materiais e outros produtos. O êxito das exportações de safras de café, o aumento de riquezas e o crescimento contínuo da cidade

²⁵² VILLANUEVA, Ana A. Op cit.

²⁵³ Idem.

transformaram o sistema de transportes no principal problema de Campinas²⁵⁴.

3.1.1. O café e a ferrovia.

A São Paulo Railway Company foi concebida para construir uma ferrovia que ligasse o planalto ao litoral através da capital; financiada por ingleses, a ferrovia foi inaugurada em 1867²⁵⁵. Na condição de coletora de tributos de qualquer estrada que viesse a ser construída no interior, a companhia não se preocupou em estender suas linhas para além de Jundiaí; para fazer com que os trilhos chegassem às regiões cafeeiras, em 1868 fazendeiros, homens públicos e donos de finanças fundaram a primeira companhia brasileira com capital nacional, a Companhia Paulista. Em 1872 foi inaugurado o trecho Campinas-Jundiaí, outras linhas foram construídas e novas companhias ferroviárias foram criadas, como a Ituana (1870), a Sorocabana (1870) e a Mogiana (1872)²⁵⁶.

A Mogiana foi a primeira estrada de ferro a ultrapassar os limites do estado de São Paulo e, por isso, parte do estado de Minas Gerais e todo o estado de Goiás eram seus tributários. Por Campinas ser o ponto de partida, todas as regiões alcançadas pela Mogiana serviam-se de seus hospitais, escolas e comércio; assim, essas regiões estabeleceram com Campinas vínculos bem mais fortes do que com a capital. O pátio e a estação ferroviária, construída e inaugurada pela Cia. Paulista, foram alugados às demais companhias e os trens de todas chegavam à mesma plataforma²⁵⁷. Através dos trens chegavam pessoas, informações e mercadorias de outras localidades e esses

²⁵⁴ VILLANUEVA, Ana A. Op cit.

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ Idem.

²⁵⁷ Idem.

encontros transformavam as estações em lugares de sociabilidades; assim, as estações eram construções importantes tanto por sua funcionalidade quanto por representarem a “imagem da cidade”. Para Villanueva, “Campinas não quis uma estação modesta, mas desejou ter um ‘monumento arquitetônico’²⁵⁸; desse modo, a estação da Paulista foi reformada e reconstruída ao longo de doze anos para ostentar a riqueza da cidade e da companhia.

A linha férrea praticamente contornava o centro urbano e seu traçado estabeleceu os limites “frente” e “trás” da ferrovia como centro e periferia da cidade; bem próxima à estação e dentro do “centro” demarcado pela linha férrea, em 1886 foram construídas as instalações da Lidgerwood Manufacturing Company, uma fabricante norte-americana de máquinas agrícolas. Segundo Margarita Barretto²⁵⁹, o declínio na produção do café provocou o fechamento da companhia e seu prédio, originalmente construído para abrigar uma fundição, foi vendido em 1922 para ser utilizado como depósito; seis anos depois, o prédio foi adquirido e reformado pela Cia. Paulista para ser garagem de seus vagões. Em 1985 o prédio se tornou patrimônio da companhia Ferrovias Paulista S.A. (FEPASA), quando essa incorporou as demais companhias férreas atuantes no estado, juntamente com seus terrenos e imóveis; dois anos depois, o edifício Lidgerwood encontrava-se sem uso e abandonado²⁶⁰. Esse edifício tornou-se a sede do Museu da Cidade de Campinas.

²⁵⁸ VILLANUEVA, Ana A. Op cit.

²⁵⁹ BARRETTO, Margarita N. A. *Museus Por Teimosia: uma análise da utilidade social dos museus de Campinas*. Campinas, 1993. Dissertação em Ciências Sociais Aplicadas à Educação. Faculdade de Educação, Unicamp. 176p. Há uma discrepância quanto ao ano de construção do edifício Lidgerwood; Villanueva e Barreto informam o ano de 1886, mas o site do Museu da Cidade de Campinas na internet informa o ano de 1884. Porque há concordância entre duas fontes especializadas e porque o site do museu não sofre alterações há anos, optou-se por adotar o ano de 1886 como data de construção do edifício. As datas de acesso ao site do museu foram: 01/06/04, 27/10/04, 16/11/05.

²⁶⁰ Idem. p. 82-83.

3.1.2. A epidemia e a urbanização.

A produção de café transformou Campinas em um dos maiores e mais vigorosos pólos econômicos do país, mas também acelerou a degradação de seus ambientes natural e urbano. A derrubada de matas para o plantio de café e para a extração de madeira era intensificada entre janeiro e maio, meses em que o estado de São Paulo registra as temperaturas mais altas e os maiores índices de chuva; tais condições são ideais, também, para a reprodução de mosquitos transmissores de doenças e a Febre Amarela devastou Campinas no início de 1889.

A epidemia que quase dizimou a população de Campinas provocou mudanças na sociedade e grandes transformações na paisagem urbana. Para Silvana Santucci ²⁶¹, a Febre Amarela teve íntima relação com o desenvolvimento do serviço sanitário, do planejamento urbano e com a consolidação do sistema capitalista. Primeiro, porque a doença comprometia igualmente a produção de café e a organização do mercado de trabalho, cultivada pela oligarquia cafeeira desde o fim da escravidão; e depois, porque as necessidades de revitalizar a economia e reconstruir a cidade atraíram novas populações para Campinas.

Liane Bertucci-Martins ²⁶² concorda que a epidemia modernizou Campinas; ruas, praças e avenidas com nomes de médicos e beneméritos do final do século XIX foram instrumentos de educação para toda a população e a partir das providências adotadas em outras localidades, Campinas “fazia da memória da febre amarela a baliza de suas realizações” ²⁶³.

²⁶¹ SANTUCCI, Silvana G. “Febre Amarela”. Disponível na world wide web: <http://www.sucen.sp.gov.br/doencas/dengue_f_amarela/texto>. Acesso em 24/05/06.

²⁶² BERTUCCI-MARTINS, Liane. “Gripe Espanhola”. Disponível na world wide web: <<http://www.anpuh.uepg.br/xxxiii-simposio/anais/textos>>. Acesso em 24/05/06.

²⁶³ Idem.

As construções de viadutos, edifícios e avenidas causaram, também, a destruição indiscriminada de áreas verdes e edificações antigas; diversos marcos da arquitetura da cidade e muitos símbolos da cultura campineira, como o Matadouro e o Teatro Municipal, foram derrubados para possibilitar uma nova organização do espaço urbano. O crescimento de Campinas, por sua vez, alterou o significado dos marcos urbanos; a estação ferroviária, que assinalava o limite da cidade, passou a fazer parte do “centro” e bairros como o Guanabara e a Vila Industrial deixaram de ser “periferia”.

3.2. O contexto cultural de Campinas

A distribuição desigual de riquezas gerou desigualdades entre as áreas da cidade, as edificações urbanas e no cotidiano dos cidadãos; os limites “frente” e “trás” da ferrovia, estabelecidos como centro e periferia de Campinas, explicitou diferenças quanto à tipologia e o padrão das construções, quanto aos serviços e equipamentos públicos disponibilizados à população, quanto às manifestações culturais e produções artísticas de grupos e indivíduos. No final do século XIX, as diversas instâncias de serviços públicos e aqueles impulsionados pela iniciativa privada localizavam-se no centro de Campinas ²⁶⁴; na periferia, representada então pela Vila Industrial, havia clubes de futebol, blocos carnavalescos e atividades de lazer decorrentes dos laços de amizade e cumplicidade entre os moradores, “necessários à sobrevivência social, afetiva e material” ²⁶⁵.

O desempenho econômico e social brasileiro dependia do proprietário rural, também atuante na política nacional desde a época

²⁶⁴ VILLANUEVA, Ana A. Op cit. Apenas em 1921 foi construída na Vila Industrial a primeira igreja fora da área central de Campinas; construído na década de 1950 no mesmo bairro, o cinema Casablanca foi transformado no maior teatro da cidade na década de 1970, o Castro Mendes.

²⁶⁵ Idem.

das colônias; se a importância dos produtores rurais era grande quanto às decisões nacionais, foi enorme quanto às decisões locais e quase nada foi feito nas cidades sem sua iniciativa ou permissão. Essa classe abastada – um misto de oligarquia cafeeira, burguesia comercial e aristocracia portadora de títulos nobiliárquicos – transferiu-se das fazendas para os casarões da cidade a fim de usufruir os confortos da civilização moderna e trouxe para Campinas os modos de vida das elites parisienses do final do século XIX ²⁶⁶; o que a cidade não dispunha, eles providenciaram, inclusive a instalação de telefones e cinemas ²⁶⁷. Os filhos dessa elite estudavam na Europa ou na capital e ao voltarem para Campinas como “intelectuais” e “artistas” ressentiam-se da inexistência de locais próprios para discussões e criações artísticas. Para atender a essa demanda, em 31/10/1901 foi criado o Centro de Ciências, Letras e Artes – CCLA; ali foi realizada uma das duas únicas exposições de Lasar Segall no Brasil (1913) antes da Semana de Arte Moderna e em suas dependências foram encenados, pela primeira vez em Campinas, textos de Brecht e de Ionesco. Sua sede foi a “principal referência intelectual da cidade” ²⁶⁸ antes da fundação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e em seu interior surgiu, em 1904, o primeiro museu de Campinas: o Museu Carlos Gomes ²⁶⁹. Esse museu guarda em seu acervo cerca de 600 partituras, o piano, a batuta, roupas, correspondências e objetos pessoais que pertenceram ao maestro e compositor campineiro ²⁷⁰.

A expansão do setor cafeeiro entre 1885 e 1925, assim como os crescentes investimentos em industrialização e urbanização, estimulou

²⁶⁶ BARRETTO, Margarita. Op cit. p. 158.

²⁶⁷ Idem. p. 159.

²⁶⁸ Idem. p. 146.

²⁶⁹ Idem. Segundo a autora o Museu de História Natural foi criado por um decreto em 1937 e aberto ao público pela primeira vez em 1938; por volta da década de 1970, depois de aposentado seu último administrador-cientista, o museu mergulhou no esquecimento até sua reabertura em 1987. p. 154.

²⁷⁰ Idem.

o desenvolvimento de uma produção cultural de características nacionais e fez surgir o movimento modernista paulista, diretamente ligado à atuação, aos desejos e aos anseios da elite econômica, política e cultural da época. Frederico Moraes relata que “o movimento propunha uma arte capaz de apreender e expressar a nova realidade urbana e industrial da cidade” ²⁷¹. A importação de novidades européias tinha como primeiro objetivo “movimentar a água parada de nossa inteligência” ²⁷²; depois, nutrir os modernistas à medida que redescobrissem a realidade brasileira.

Após a epidemia de Febre Amarela, os projetos de revitalização econômica e urbana contribuíram para o surgimento de iniciativas no meio cultural de Campinas até então inéditas em todo o Brasil, especificamente a realização de filmes inteiramente nacionais. Escrito e dirigido por Amilar Alves ²⁷³, o filme “João da Matta” enfocou os sofrimentos dos pequenos proprietários de terras frente aos latifundiários de café; inteiramente produzido, filmado e exibido em Campinas, este foi o primeiro longa-metragem brasileiro. Outros quatro filmes foram realizados na cidade, entre 1923 e 1927: “Sofrer Para Gozar”, de E. C. Kerrigan, em 1923; “Alma Gentil”, de Antônio Dardes Netto, em 1924; “A Carne” em 1925 e “Mocidade Louca” em 1927, ambos de Felipe Ricci ²⁷⁴; as realizações sucessivas e bem sucedidas desses primeiros filmes entraram para a história da cidade e hoje assinalam o primeiro dos três ciclos de cinema campineiro – o segundo ciclo se deu na década de 1950 e o terceiro na década de 1960.

²⁷¹ MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas – Séculos XIX e XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 1991. 2ª ed. 168p. p. 110.

²⁷² Idem. pp. 110-111.

²⁷³ FARDIM, Sônia A. (Org.). *Imagens de Um Sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo/Museu da Imagem e do Som, 1995. 126p. Il. p. 18.

²⁷⁴ Idem.

O pioneirismo e os ciclos do cinema campineiro demonstram que os produtores culturais da cidade dispunham de conhecimento, recursos e técnicas para suas realizações, porém também atestam a despreocupação em preservar, fortalecer e desenvolver essas iniciativas, pois já não existem cópias dos cinco primeiros filmes e os ciclos de cinema não deram à cidade o título de “Hollywood brasileira”²⁷⁵.

A indústria se tornou o motor da economia e a principal causa de urbanização dos municípios. A população de Campinas, avaliada em 134 mil habitantes em 1935, saltou para 219 mil pessoas em 1960 e o índice de urbanização passou de 70% em 1950 para 84% em apenas dez anos ²⁷⁶; entre as décadas de 1940 e 1950 instalaram-se em Campinas diversas empresas de capital nacional e estrangeiro e no final dos anos 1950 a cidade já era um dos principais centros industriais e tecnológicos do Brasil ²⁷⁷. Em 07/06/1941 foi criada a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e em 1955 foi criada a Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Em 11/10/1949 a cidade foi sede da 1ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira Para o Progresso da Ciência – SBPC, criada no ano anterior na cidade de São Paulo; no final do ano seguinte a cidade mobilizou-se para ter uma faculdade de Medicina e este foi o primeiro passo rumo à criação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, em 1960.

Campinas tem sido um centro produtor de riquezas e uma cidade politicamente estratégica desde que surgiu; a modernização da agricultura assim como a iniciativa privada independente e urbana diferenciava os fazendeiros de café campineiros dos demais fazendeiros do oeste paulista. Esta elite cafeeira possuía uma cultura

²⁷⁵ FARDIM, Sônia A. Op cit.

²⁷⁶ CAMPINAS SÉCULO XX – 100 ANOS DE HISTÓRIA. “1940-1959: tempo de reconstrução”. In *Jornais Correio Popular e Diário do Povo*. Campinas, 04/02/2000. Caderno Especial, 20p.

²⁷⁷ Idem. p. 14.

cosmopolita, seus filhos ansiavam por empreendimentos e instituições artísticas e muitas vezes promoveram eventos culturais na cidade; a maior parte dessas iniciativas, no entanto, foi pontual e breve. Não houve organização, financiamento e difusão suficientes para fortalecer a produção artística local e até hoje o mercado de arte em Campinas é incipiente.

Barretto menciona fatores políticos, ideológicos e culturais que teriam agido contra o fortalecimento de espaços realizações artísticas em Campinas ²⁷⁸; como fator político a autora cita a oposição da aristocracia local ao Império no final do século XIX e provavelmente a todas as instituições relacionadas, entre elas os museus. Já no século XX, o colonialismo europeu foi substituído pelo colonialismo norte-americano e o cinema ofereceu um tipo de entretenimento que tornou o museu obsoleto antes mesmo de nascer ²⁷⁹; por fim, a valorização de produções artísticas estrangeiras restringiu as possibilidades das produções nacionais e praticamente inviabilizou a produção local.

Até 1960, Campinas não dispunha de instituições de ensino da arte, de espaços expositivos permanentes, de mecanismos de incentivo público ou de mecenas locais e parte significativa dos artistas desenvolveu suas atividades fora da cidade ²⁸⁰. Além do Centro de Ciências Letras e Artes e do Museu Carlos Gomes, do Museu Municipal de História Natural criado em 1939 e do Museu Histórico e Pedagógico Dr. Campos Salles, criado no interior do CCLA em 1956, todos os demais museus de Campinas – sejam eles públicos ou privados ou universitários – foram criados após 1965: Museu de Arte

²⁷⁸ BARRETTO, Margarita, Op cit. pp. 157-167.

²⁷⁹ Idem. p. 166.

²⁸⁰ Idem. Segundo a autora, a maioria dos museus de Campinas foi criada depois de 1960; após 1965 foram criados os três únicos que adotaram modalidades relativas à arte – Museu de Arte Contemporânea José Pancetti, (1965), Museu da Imagem e do Som (1975) e Museu de Arte Moderna (1987), este último já não existente em 1993. A situação só foi alterada quando a Puccamp e a Unicamp criaram seus cursos de artes plásticas, artes cênicas, letras e música na segunda metade do século XX.

Contemporânea José Pancetti, Museu da Imagem e do Som, Museu do Café, Museu Dinâmico de Ciências, Museu de Arte Sacra, Museu Universitário/Puccamp, Museu da Cidade, Museu Histórico/Centro de Memória da Unicamp e Museu do Negro.

3.2.1. O Grupo Vanguarda

Quando veio ao Brasil pela primeira vez no final de 1912, o lituano Lasar Segall realizou duas exposições de pintura: a primeira delas em março de 1913, em um salão alugado na cidade de São Paulo e a segunda em junho do mesmo ano, nas salas do Centro de Ciências, Letras e Artes em Campinas ²⁸¹. Segall era um viajante estrangeiro e as sociedades paulistana e campineira desconheciam o Expressionismo em sua pintura, de modo que suas exposições não causaram impacto nem obtiveram repercussão ²⁸²; mas quatro anos depois, os artigos de Monteiro Lobato publicados na imprensa de São Paulo sobre a exposição da brasileira Anita Malfatti causaram desassossego no meio artístico paulista e tornaram pública a distinção entre artistas “acadêmicos” e “modernistas”. Acadêmicos “históricos” eram os artistas que haviam freqüentado a Academia Imperial de Belas Artes no século XIX e “que aplicaram com maior ou menor liberdade os preceitos estéticos ali defendidos” ²⁸³; no início do século XX, a expressão adquiriu um sentido pejorativo e passou a se referir aos artistas que, “mesmo fora das escolas de belas artes, realizavam uma arte burocrática e sem inspiração” ²⁸⁴.

²⁸¹ LASAR SEGALL. Biografia. Disponível na world wide: <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/segall/index.htm>. Acesso em 11/04/07.

²⁸² Idem.

²⁸³ MORAIS, Frederico. Op cit. p. 79.

²⁸⁴ Idem.

Para Paulo Mendes de Almeida ²⁸⁵, o episódio teve um saldo positivo, pois provocou a reunião de interesses artísticos dispersos e a convivência entre os artistas gerou a percepção de que o gesto isolado de rebeldia já não era suficiente para a renovação da arte, era preciso um movimento de grupo. Em 1922, foi realizada na cidade de São Paulo a Semana de Arte Moderna, com os objetivos principais de assegurar liberdade à pesquisa estética, renovação ao pensamento artístico e estabilidade aos artistas brasileiros. “A ‘Semana de Arte Moderna’..., consistiu, como dissemos, o primeiro movimento coletivo no sentido da emancipação das artes e da inteligência brasileira” ²⁸⁶.

Entre 1922 e 1930, o país passou por grave crise econômica em decorrência da desvalorização do café, na época o principal e único produto exportado pelo Brasil; a burguesia cafeeira faliu e por muitos anos os artistas “modernistas” de São Paulo se viram excluídos do mercado de arte. Na política, movimentos militares intermitentes culminaram na Revolução de 1930 e na formação do Estado Novo presidido por Getúlio Vargas ²⁸⁷. Marco do Valle ²⁸⁸ observa que os...

“... desdobramentos nacionais da arte moderna deram-se no final dos anos 30 e durante os anos 40, tanto nas artes como na arquitetura e tiveram como incentivadoras as políticas de educação e cultura do Estado Novo...”. (VALLE, 2006. p. 04).

Após a Semana de Arte Moderna, outros acontecimentos contribuíram para fortalecer e dar maior visibilidade às novas correntes estéticas; entre eles, Almeida cita a mudança de Lasar Segall para o Brasil em 1924, porque “trouxe uma nota de gravidade e a lição de que

²⁸⁵ ALMEIDA, Paulo M. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976 – (Coleção Debates). 241p. Il.

²⁸⁶ Idem. p. 23.

²⁸⁷ Idem. pp. 33-34.

²⁸⁸ VALLE, Marco A. A. “Grupo Vanguarda: no acervo da Galeria de Arte Unicamp”. In *Grupo Vanguarda/Geraldo de Barros – obras do acervo da Galeria de Arte Unicamp*. Campinas: Gráfica Central Unicamp/Sitta Gráfica, 2006. Catálogo, 28p. Il. pp. 04-08.

a Arte se faz em tarefa de estudo e aprofundamento”²⁸⁹; o retorno de Tarsila do Amaral ao Brasil, após alcançar êxito em Paris, pois a artista “introduziu em nossa pintura uma nota essencialmente nacional, com a adoção de certo gosto popular, caipira”²⁹⁰; e “a atividade pioneira do arquiteto Gregori Warchavchik, autor da primeira casa moderna do Brasil, a de sua residência, à Rua Santa Cruz”²⁹¹. Depois da Semana, também foram fundados a Sociedade Pró-Arte Moderna – SPAM, presidida por Lasar Segall e o Clube dos Artistas Modernos – CAM, presidido por Flávio de Carvalho, ambos em 1932; entre 1937 e 1939, foram realizados o 1º, o 2º e o 3º Salão de Maio e as três exposições da Família Artística Paulista.

Por volta de 1935 surgiu o Grupo Santa Helena; Rebolo Gonzáles e Mario Zanini abriram seus escritórios em salas do edifício Palacete Santa Helena e à noite freqüentavam um curso livre de desenho na Escola Paulista de Belas-Artes. “Nesse curso, nasceu a camaradagem entre eles e alguns colegas, como (Alfredo) Volpi, (Clóvis) Graciano, Manuel Martins...”²⁹²; o grupo se reunia para produzir, trocar idéias sobre arte e aos domingos saíam pelos arredores da cidade para pintar as paisagens da periferia de São Paulo.

Em 1941 foi criado o 1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústria. O Salão não se alinhou a nenhuma tendência da arte moderna, não formou júris e nem concedeu prêmios, mas foi uma exposição eclética com grande participação dos artistas em evidência na época. Não houve um segundo Salão, porém a aproximação entre artistas e homens da indústria e do comércio, assim como a grande quantidade de visitantes, foi decisiva para que em 1949 fosse criado o Museu de

²⁸⁹ ALMEIDA, Paulo M. Op cit. p. 35.

²⁹⁰ Idem. p. 36.

²⁹¹ Idem.

²⁹² Idem. p. 131.

Arte Moderna de São Paulo e em 1951 fosse realizada a I Bienal Internacional de São Paulo.

Geraldo Porto ²⁹³ relata que na década de 1950 o modelo “acadêmico” prevalecia nas produções artísticas de Campinas; artistas consagrados produziam obras figurativas e ainda pintavam a paisagem rural à maneira impressionista. Entretanto, dois pintores desconhecidos, os ferroviários Thomaz Perina e Mário Bueno, alteraram o panorama da arte em Campinas; ao visitarem a I Bienal Internacional de São Paulo viram obras de arte que refletiam a modernização da cidade e determinavam os novos rumos da arte brasileira. Conscientes dos novos tempos e atentos às buscas das vanguardas históricas, Perina e Bueno passaram a discutir e divulgar as novas idéias em Campinas ²⁹⁴; sua pintura abstrata e geométrica abalou o meio artístico campineiro e fez explodir a rivalidade com os grandes pintores acadêmicos, em uma disputa que dura até hoje ²⁹⁵. Perina e Bueno registraram em suas pinturas tanto as transformações em curso na arte brasileira, quanto as que ocorriam no cotidiano e na paisagem urbana campineira; para Valle, suas pinturas representam a modernização da cidade e a renovação da arte em Campinas ²⁹⁶.

²⁹³ PORTO, Geraldo. “Inventários do telegrafista da velha estação de trem que se apaixonou pelos desenhos de Paul Klee”. In *Coleção Mário Bueno*. Campinas: Unicamp, 2005. Catálogo. 83p.

²⁹⁴ Idem. p. 07

²⁹⁵ Idem. p. 08.

²⁹⁶ VALLE, Marco do. Op cit.p. 04.



Foto 2



Foto 3

Os contatos com as teorias e as obras dos modernistas paulistas e internacionais respaldaram as buscas dos artistas campineiros e Perina, professor de uma escola de arte, passou a questionar métodos pedagógicos e conteúdos artísticos. Maria Helena Motta Paes, Francisco Biojone e Geraldo de Souza, alunos de Perina, se identificaram com as idéias de seu professor e aderiram às suas buscas estéticas; Enéas Dedecca, amigo de Perina e de Bueno, também passou a fazer parte do grupo.



Foto 4



Foto 5

Em 1957, Geraldo Jürgensen, concluiu o curso de arquitetura no Rio de Janeiro, retornou à Campinas e reencontrou Perina, Bueno e Dedecca; juntos, organizaram uma exposição para reunir os trabalhos de todos e os de alguns convidados, tais como Raul Porto, Edoardo Belgrado, Franco Sacchi, Geraldo Décourt, Ermes de Bernardi, Mário Carneiro e Lélío Coluccini. No saguão do Teatro Municipal, reduto da arte acadêmica de Campinas, eles realizaram a I Exposição de Arte Contemporânea da cidade ²⁹⁷; a partir desta primeira exposição eles se autodenominaram Grupo Vanguarda e através de Raul Porto, amigo de Décio Pignatari, se aproximaram do Grupo de Arte Concreta Paulista.

Frederico Morais ²⁹⁸ aponta a publicação do Plano Piloto da Poesia Concreta em 1956 como marco inicial do movimento concreto no Brasil; o movimento se estendia pela poesia – Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos –, pelas artes plásticas – Waldemar Cordeiro ²⁹⁹, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Luís Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Lothar Charoux e Kazimir Fejer –, pelo design – Alexandre Wollner – e pela publicidade ³⁰⁰. Em seu livro, Morais reproduziu parcialmente um texto de Waldemar Cordeiro, um dos teóricos do grupo, que aborda duas questões vitais ao modernismo – o tempo e o movimento – e faz referência à oposição entre acadêmicos e modernos:

“A precisão da arte não é uma precisão artesanal, mas de significados. Pode-se construir com rigor sem contornos rigorosos. Forma não é contorno nem invólucro, mas relação... A pintura espacial dimensional alcança seu apogeu em Malevitch e Mondrian. Agora surge uma nova dimensão: o tempo. Tempo como movimento. A representação

²⁹⁷ MORETHY, Maria de Fátima C. “Grupo Vanguarda: heranças construtivas”. Disponível na world web wide: <<http://www.iar.unicamp.br/galeria/construtivas/index.htm>>. 2p. p. 01. Acesso em 16/04/07.

²⁹⁸ MORAIS, Frederico. Op cit. pp. 90-91.

²⁹⁹ Idem. Em 1968 Waldemar Cordeiro começou a produzir trabalhos em computação no Centro de Processamento de Imagens da Unicamp e 1971 realizou, em São Paulo, a mostra “Arteônica – O uso criativo dos meios eletrônicos em arte”. p. 82.

³⁰⁰ Idem. Op cit. p. 91.

transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento”. (MORAIS, 1991. p. 91).

Os movimentos artísticos brasileiros dos anos 1950 fortaleceram o Grupo Vanguarda para enfrentar o meio acadêmico em que viviam e em 1958 eles publicaram seu manifesto no “Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes”³⁰¹; a proximidade com os concretos paulistas rendeu ao Grupo Vanguarda uma exposição na Galeria das Folhas de São Paulo, na época “um importante acesso ao panorama artístico paulistano fora das mostras oficiais”³⁰².

No texto produzido para a exposição “Heranças Construtivas no Acervo da Unicamp”³⁰³, a curadora Maria de Fátima Morethy informa que em 1958 foi realizada a IV Exposição de Arte Contemporânea de Campinas, à qual compareceram Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Ronaldo Azevedo. Ao considerar a oposição que enfrentavam e os custos que a montagem de uma exposição demanda, é surpreendente que o Grupo Vanguarda tenha conseguido se organizar, realizar quatro exposições e lançar um manifesto no período de apenas dois anos.

Em 1964, Mário Bueno participou da VIII Bienal Internacional de São Paulo e a atuação do Grupo Vanguarda foi decisiva para a criação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 1965³⁰⁴. A exposição realizada pelo Vanguarda para marcar a inauguração do museu em 1966 marcou, também, o fim de suas atividades como grupo.

A artista plástica Renata Cristina de Oliveira Maia Zago³⁰⁵ observa que entre 1965 e 1977 esse museu realizou diversos Salões de Arte Contemporânea que foram considerados eventos dos mais importantes da arte brasileira e inseriram Campinas no mapa das artes plásticas. Os

³⁰¹ MORETHY, Maria de Fátima C. Op cit. p. 02.

³⁰² Idem.

³⁰³ Exposição realizada entre 11 e 20/04/07, no Prédio da Biblioteca Central da Unicamp, Campinas.

³⁰⁴ VALLE, Marco do. Op cit. p. 04.

³⁰⁵ SANTOS, Raquel C. “O Salão que fez de Campinas pólo de referência em arte contemporânea”. *Jornal da Unicamp*. Campinas, 01-07/10/07. p. 08.

Salões de Arte Contemporânea contaram com a participação de artistas como Antônio Henrique Amaral, Mira Schendel, Cildo Meireles e José Roberto Aguilar; críticos de arte influentes, como Aracy Amaral, Frederico Moraes e Walter Zanini eram convidados a organizar os salões, contemplar a produção local emergente, sugerir inovações, elaborar estratégias para atrair o público e possibilitar sua interação com os artistas e as obras ³⁰⁶. Em 1977, o salão teve como proposta realizar uma intervenção urbana com manifestações artísticas de todos os gêneros no espaço que hoje abriga o Centro de Convivência Cultural, mas nem essa proposta nem o salão foram concretizados; os salões perderam interesse e deixaram de ser realizados ³⁰⁷.

Em 1981, a Secretaria Municipal de Cultura reconheceu publicamente as contribuições do Grupo Vanguarda para a renovação da arte em Campinas e, sob a coordenação da historiadora Dayz Peixoto Fonseca, promoveu sua recuperação histórica com uma exposição no Museu da Imagem e do Som. Em 1984, também a Unicamp prestou tributo ao Grupo Vanguarda com a exposição “Arte Contemporânea de Campinas 1958/78”; e obras produzidas pelo Grupo Vanguarda, doadas por artistas e colecionadores, formaram o núcleo do primeiro acervo da Galeria de Arte da Unicamp ³⁰⁸. Em 1992 o Instituto Cultural Itaú inaugurou seu espaço na cidade e nele promoveu uma retrospectiva de arte denominada “A Pintura em Campinas: Academismo, Modernismo e Contemporaneidade”; na segunda exposição, sobre o Modernismo na pintura campineira, o Instituto expôs quase que exclusivamente obras do Grupo Vanguarda.

As produções artísticas do Grupo Vanguarda, seu empenho para criar o Museu de Arte Contemporânea e, no âmbito do museu, para estimular as colaborações entre artistas e críticos de importância

³⁰⁶ SANTOS, Raquel C. Op cit.

³⁰⁷ Idem.

³⁰⁸ VALLE, Marco do. Op cit. p. 05.

nacional e o meio artístico local foram determinantes para a renovação da arte e da cultura da cidade; e como tal deveriam ser cotejados pelo Museu da Cidade de Campinas.

3.2.2. O Movimento Febre Amarela.

Movimentos contestatórios que eclodiram na cidade de Campinas entre as décadas de 1970 e 1980 favoreceram o engajamento artístico às causas políticas, ambientais e sociais; numa alusão aos impactos causados pela epidemia e como forma de resgatar a história urbanística da cidade, em 1980 foi criado em Campinas um movimento de nome provocativo: o Febre Amarela. Formado por três arquitetos, Antônio da Costa Santos, Luis Cláudio Bittencourt e Sérgio Portella Santos, o grupo se propôs a intervir no ambiente urbano e reagir contra a destruição do patrimônio arquitetônico da cidade. O grupo promovia manifestações públicas de abraço e vigília aos edifícios históricos ameaçados de destruição e realizavam ações comparadas às de “guerrilha urbana” – “armado” com uma câmera de vídeo, o grupo registrava as imagens das demolições e as de suas ações para impedi-las ³⁰⁹.

De acordo com matéria publicada no Jornal Folha de São Paulo ³¹⁰, em 1984 o grupo foi registrado oficialmente como Sociedade Febre Amarela, com o objetivo de estimular na sociedade civil de Campinas atitudes de preservação do ambiente urbano; com o passar do tempo seus integrantes seguiram rumos próprios, mas os ideais de preservação se mantiveram em suas carreiras profissionais. Em 1991,

³⁰⁹ A expressão “guerrilha urbana”, assim como o relato sobre a utilização de uma câmera de vídeo como arma nas ações do grupo, é parte de um depoimento informal gentilmente concedido pelo arquiteto e professor da Puccamp, Luis Cláudio Bittencourt, em 29/05/06.

³¹⁰ DITCHUM, Ricardo. “Fundação Febre ganha sede em Campinas: a entidade, que cuida da preservação do patrimônio arquitetônico, garante sede em local histórico”. In *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo, 29/07/91.

Antonio da Costa Santos realizou um ato público para apresentar à cidade de Campinas a Fundação Febre Amarela e divulgar seus objetivos: promover o patrimônio cultural e o desenvolvimento urbano em âmbito regional; através de pesquisas multidisciplinares, a Fundação pretendia articular questões relacionadas à produção cultural, aos planos diretores, à preservação e à destinação de bens arquitetônicos públicos ³¹¹.

Inicialmente conduzido pelo grupo Febre Amarela, o movimento para a preservação do patrimônio histórico da cidade se fortaleceu e tornou-se fundamental para a criação, em 1987, do Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas (CONDEPACC). A atuação dos grupos de preservação foi novamente decisiva para que, em 1990, o CONDEPACC tombasse grande parte do Complexo Ferroviário de Campinas e impedisse a fragmentação deste patrimônio urbano em leilão ³¹².

Objetivos adotados pelo grupo Febre Amarela na década de 1980, tais como conscientizar a sociedade sobre a importância da preservação do patrimônio urbano e articular bens arquitetônicos e produção cultural local para promover o desenvolvimento regional tornaram-se, em 2004, metas estabelecidas por museólogos para os museus de cidade. As atuações do Grupo Vanguarda e do Grupo Febre Amarela são, portanto, partes importantes do acervo operacional do Museu da Cidade de Campinas.

³¹¹ DITCHUM, Ricardo. Op cit.

³¹² Site da Prefeitura de Campinas na internet. Disponível na world wide web: http://wwwcampinas.sp.gov.br/portal_2003_sites/conheca_campinas/cc_atracoes_culturais_patrimonio
Acesso em 29/05/06.

3.3. As coleções e o museu público de Campinas.

As premissas positivistas adotadas por cientistas e intelectuais da sociedade de Campinas estimulavam rígida distinção entre a ciência “real” – a física, a química e a engenharia –, considerada útil ao progresso da humanidade e a vã erudição – a arte, a filosofia e a história –, considerada ociosa por supostamente acumular fatos de forma indiscriminada ³¹³; essas premissas se refletiram no trato das coleções campineiras em práticas científicas de catalogação, conservação e exibição dos objetos que as compunham. Três dessas coleções foram mais regulares e notórias tanto pelas curiosidades e preciosidades que agrupavam, como pelo empenho dos responsáveis em estudá-las, conservá-las e exibi-las, quanto pelas personalidades que as financiavam e promoviam. Embora não estivessem abrigadas em sedes próprias e adequadas, não contassem com corpo técnico de funcionários ou registrassem visitas públicas regulares, as três foram genericamente nomeadas “museus”: Museu Histórico, Museu do Folclore e Museu do Índio.

De acordo com o projeto do historiador Célio Roberto Turino de Miranda ³¹⁴, o Museu Histórico reunia em seu acervo o busto, algumas partituras e informações fragmentadas sobre Carlos Gomes, a maquete do antigo teatro municipal e objetos utilitários e decorativos do cotidiano das classes mais abastadas, como porcelanas, porta-jóias, retratos e quadros. O Museu do Folclore reunia objetos de barro e cerâmica, máquinas industriais, instrumentos musicais e de trabalho rural da classe operária. E o Museu do Índio reunia instrumentos de caça, de pesca, adornos plumários e objetos utilitários em diversos materiais, originados em diferentes etnias. Barretto considera que as dificuldades

³¹³ BARRETTO, Margarita. Op cit. p. 160.

³¹⁴ MIRANDA, Célio R. T. “Projeto Original: Museu da Cidade – Campinas/1987”. O projeto encontra-se arquivado no Museu da Cidade de Campinas e foi transcrito para ser fonte nessa dissertação.

técnicas e financeiras para abrigar, catalogar, conservar e exibir as coleções foram determinantes para que o poder público municipal assumisse a responsabilidade por elas; e apesar de distintas, em 1958 essas coleções foram reunidas oficialmente sob a designação de Museu Histórico da Cidade de Campinas e foram instaladas em espaços disponíveis no interior das dependências do Bosque dos Jequitibás, onde ficaram conhecidas como “museus do Bosque”³¹⁵. As coleções, que a partir de então integravam o acervo de um único museu municipal aberto ao público, não dispunham de reserva técnica, projeto museológico e pedagógico, política de aquisição, circulação ou recuperação de seus objetos.

Em 1876 o Bosque dos Jequitibás era uma chácara que abrigava um pequeno zoológico; quando seu proprietário franqueou a visita mediante um convite por escrito chamado “entrada”, o Bosque tornou-se um lugar de passeio público; a prefeitura comprou a chácara em 1915 e passou a administrar aquele espaço urbano de lazer. Em 1939, foi inaugurado dentro do Bosque o Museu Municipal de História Natural e o osteologista-taxidermista alemão Max Wünsch foi contratado para dirigi-lo³¹⁶. Barretto ressalta que ao contrário do que ocorreu com os demais museus de Campinas este primeiro museu foi rapidamente incrementado porque o fato de ser um espaço tradicional de recreação da população atendia ao projeto populista de Getúlio Vargas³¹⁷. Na década de 1970, o terceiro taxidermista a ocupar a função de diretor se aposentou e os museus passaram a ser conduzidos por funcionários

³¹⁵ BARRETTO, Margarita. Op cit. Segundo a autora, entre 1958 e final de 1988, a nomenclatura oficial da atual Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Lazer foi alterada sucessivamente, num reflexo de suas atribuições ou desobrigações administrativas no que diz respeito à educação, esportes, turismo e cultura. De forma semelhante, o Museu Histórico da Cidade de Campinas passou por algumas alterações nominais até que surgiram as denominações de Museu Antropológico (ou do Índio), Museu do Folclore e Museu Histórico, mas as denominações do museu não tomaram a forma de decreto ou lei. pp. 81-82.

³¹⁶ Idem. p. 154.

³¹⁷ Idem. O museu foi inaugurado pelo Interventor do Estado, Ademar de Barros, representante de Getúlio Vargas. Entre as datas das leis de criação do museu - o Decreto 8868, de 27/12/37, e o Ato 106, de 19/02/38 -, a contratação de seu diretor e sua inauguração, transcorreram menos de três anos. pp. 154-155.

públicos municipais despreparados para realizar trabalhos científicos. Em 1975, um antigo restaurante construído no interior do Bosque foi reformado para acomodar o Museu de História Natural e a casa principal virou o abrigo do Museu Histórico da Cidade de Campinas³¹⁸.

As coleções do Museu Histórico da Cidade de Campinas permaneciam em constante exibição e os funcionários públicos designados para aquele local intermediavam sua relação junto a um público eventual, que adentrava suas salas por estarem a passeio no Bosque. As doações de objetos para os acervos ocorriam com alguma freqüência, de forma espontânea e sem qualquer critério, assim como era desprovida de critério a incorporação dos novos objetos às coleções, numa operação lenta e regular de descarte do que não interessava mais ao cidadão, mas que poderia adquirir um outro significado naquele lugar. Provavelmente existiram entre as doações objetos de relevância para uma ou outra coleção, no entanto entre 1958 e 1987 a catalogação dos acervos não foi regular, não foi precisa, nem foi atualizada e também não foram protegidos adequadamente ou restaurados os seus objetos; muitos deles se deterioraram ou simplesmente sumiram. Em 1987 ocorreu uma reorganização administrativa para separar o Museu Histórico Municipal e suas três coleções do Museu de História Natural.

Em agosto de 1988 o “museu do Folclore” foi fechado por infestações de cupins e em 1989 problemas com goteiras causaram o fechamento do “museu do Índio”³¹⁹. O ato incoerente de fechar “os museus” foi, na realidade, a interdição de duas coleções ao público, uma vez que os três acervos formavam um único museu e estavam abrigados numa mesma edificação que padecia com goteiras e cupins. Barretto relata que no ano de 1990 o Jornal Correio Popular publicou

³¹⁸ BARRETTO, Margarita. Op cit. p. 94.

³¹⁹ Idem.

uma reportagem sobre a deterioração do edifício e dos acervos e mostrou que nenhuma providência efetiva de higienização ou de reparos fora adotada até então ³²⁰.

3.4. O edifício Lidgerwood e seu processo de tombamento.

Em 22/01/1987, um decreto promulgado pelo então prefeito José Roberto Magalhães Teixeira determinou a desapropriação de 136 imóveis, entre eles o pátio ferroviário da FEPASA e o edifício da antiga fábrica Lidgerwood. O anseio por imprimir à cidade marcas progressistas e por realizar obras de edificação e de circulação viárias consideradas avançadas implicava na destruição de árvores, casas e prédios históricos vistos como obstáculos à modernização urbana.

A Prefeitura, o Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural de Campinas – CONDEPACC ³²¹ e grupos organizados de preservação do patrimônio urbano, tais como o Grupo Febre Amarela e o Grupo de História Regional, envolveram-se em grande polêmica e numa ação judicial, cujo parecer final do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo foi favorável à prefeitura. Como derradeira alternativa, aos grupos de preservação restou solicitar o tombamento dos imóveis junto ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico e Artístico do Estado de São Paulo – CONDEPHAT e promover uma manifestação pública de vigília e abraço ao edifício Lidgerwood; o estudo de tombamento impediu a demolição desse edifício e para preservá-lo a prefeitura foi obrigada a retificar seu traçado, mas não garantiu a integridade física de outras construções no seu entorno. Finalmente, o Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas –

³²⁰ BARRETTO, Margarita. Op cit. p. 94.

³²¹ O CONDEPACC foi criado em 1987, sob a gestão de Antonio Augusto Arantes Neto na Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.

CONDEPACC aprovou o tombamento do edifício Lidgerwood ³²² e de 13 prédios no pátio ferroviário central das Companhias Mogiana e Paulista, além de outros 600 imóveis da região na condição de área envoltória dos bens tombados ³²³.

O Processo nº 003 do CONDEPACC reuniu documentos originais e cópias, pesquisas acadêmicas, fotografias e matérias de jornais para formar um histórico sobre a empresa e o edifício Lidgerwood que amparasse as justificativas para o tombamento do imóvel; como o processo deve ser um acompanhamento sistemático do imóvel precisa manter os registros das intervenções no museu e em sua área envoltória ³²⁴. A preservação do edifício foi requisitada porque a Lidgerwood foi a primeira indústria de Campinas a produzir equipamentos mecânicos para a agricultura e porque seu edifício, construído em 1868 com materiais importados da Inglaterra e fabricados na própria indústria, foi considerado testemunho das práticas construtivas desenvolvidas pela Ferrovia.

Um dos primeiros documentos do processo é uma pesquisa sobre a arquitetura do café, realizada por Antonio Carlos Rodrigues Lorette em 1991, alguns meses após o tombamento do edifício. De acordo com essa pesquisa, até o final do século XIX as construções em Campinas eram feitas de madeira e taipa; mas o fim da escravidão, a implementação da ferrovia e a instalação da indústria passaram a requerer novas construções urbanas, diferentes competências profissionais, madeira e materiais inexistentes na cidade. Assim, foram

³²² Resolução 004, de 20/11/90

³²³ O raio envoltório de um bem tombado é de 300 metros; os 13 prédios do pátio ferroviário ocupavam extensa área, daí a grande quantidade de imóveis preservados por estarem localizados no interior de seus raios envoltórios. Embora a metragem de 300 metros para o raio envoltório esteja estabelecida em lei, é sempre discutível sua linearidade em função das inúmeras variáveis que envolvem os diferentes ambientes nas diferentes áreas, como relevo, proximidade com bosques, mananciais, etc.

³²⁴ O Processo está arquivado no CONDEPACC, atualmente instalado em uma das salas da Estação Cultural, antiga estação ferroviária da Cia. Paulista e atualmente sede da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer.

importados para Campinas madeira pinho-de-riga, ferragens, vidros lapidados, azulejos, telhas, massa de revestimento, betume para impermeabilização, aparelhos sanitários, lustres, papéis de parede, tinta a óleo, etc.; e na condição de imigrantes vieram para Campinas carpinteiros, marceneiros, funileiros, calceteiros, pintores, estofadores, decoradores, escultores, etc. Para Lorette, o prédio da Lidgerwood é uma construção primorosa desse período, pois o “uso racional de tijolos e madeiras proporcionou ritmos novos à fachada e soluções espaciais adequadas à função industrial” ³²⁵; de acordo com ele, o uso de tijolos era anterior a 1868, mas na construção do prédio da Lidgerwood foram aproveitadas, pela primeira vez, as qualidades decorativas do tijolo, tais como saliências para enriquecer a superfície das paredes, tijolos dispostos em diagonal no arco de entrada e na cornija e uma intrincada decoração em uma das platibandas.



Foto 6

³²⁵ LORETTE, Antonio C. R. “Lidgerwood Manufacturing Company Limited”. Campinas, 1991. In **Processo nº 003, de 17/01/89 - Estudo de Tombamento da Lidgerwood Manufacturing Ltda.** Campinas, CONDEPACC.

O processo teve início em janeiro de 1989, com o Estudo de Tombamento do imóvel; sua análise demonstra que a inclusão do edifício Lidgerwood no rol dos patrimônios históricos urbanos atraiu interesses públicos e privados que por muitos anos estiveram desatentos àquela “garagem abandonada”. Entre os representantes dos interesses privados, o Conselho Regional de Arquitetura e a Associação de Arquitetos e Engenheiros de Campinas solicitaram, mediante ofício ao CONDEPACC, o uso do edifício para local de suas sedes ³²⁶; e entre os representantes dos interesses públicos, estava o historiador Célio Turino, na época Secretário Municipal de Cultura, Esportes e Turismo, Presidente do CONDEPACC e autor do projeto de criação do Museu da Cidade de Campinas. Assim, quando o CONDEPACC aprovou o tombamento do edifício Lidgerwood ³²⁷ ele já estava destinado à sede do Museu da Cidade de Campinas ³²⁸.

O processo revela desigualdades entre a importância atribuída ao patrimônio cultural e o trato efetivamente dispensado à edificação, pois enquanto os significados histórico, estético, arquitetônico e social do edifício aparecem fartamente documentados em pesquisas, plantas arquitetônicas, correspondências e fotografias, os documentos relativos às ações de restauração e conservação da construção histórica são poucos e praticamente limitados às obras de instalação do museu no edifício ³²⁹.

³²⁶ O ofício 234/90 do CONDEPACC, de 19/11/1990, acusa o recebimento do ofício enviado pela Associação e pelo Conselho.

³²⁷ Ata nº 33, de 21/08/90.

³²⁸ A partir do tombamento do edifício, o Processo nº 003 passou a incorporar as decisões, omissões e intervenções relativas, também, ao museu.

³²⁹ Os documentos relativos aos primeiros anos de funcionamento do museu reportam obras de restauração incompletas ou não realizadas e diversos danos causados ao corpo do edifício por acidente, omissão ou desconhecimentos técnicos específicos. A Ata nº 339 do CONDEPAAC, de 09/03/06, informa a obtenção de recursos junto ao Ministério da Cultura para restauração do museu e informa abril de 2007 como o prazo para liberação de 200 mil reais pela Caixa Econômica Federal, mas no processo não há documentos que indiquem o uso dessa verba. O CONDEPAAC não autorizou a reprodução de documentos, exceto de forma manuscrita.



Foto 7

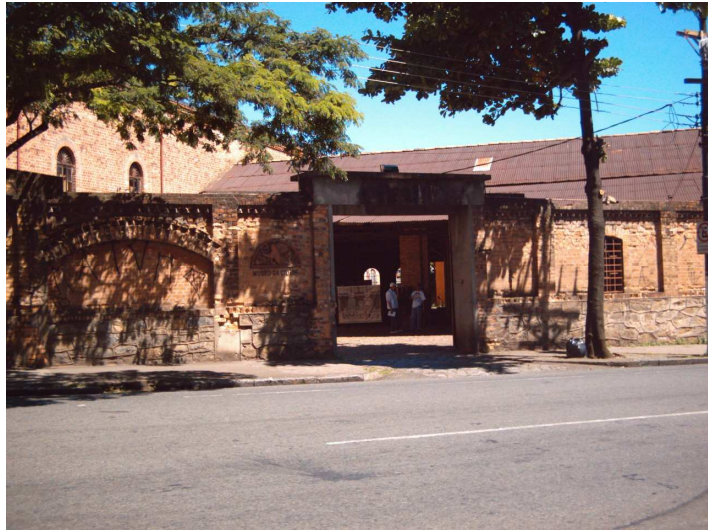


Foto 8

3.5. O Museu da Cidade de Campinas e o acervo urbano.

Em 1987 o historiador Célio Turino assumiu a Direção dos Museus, cargo hierárquico da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Insatisfeito com o desempenho dos museus junto à população e preocupado com os riscos constantes a que os objetos museológicos estavam submetidos, Turino elaborou um projeto para integrar as coleções do Bosque dos Jequitibás e promover novas concepções museológicas e práticas pedagógicas. Para Barretto, a divisão formal entre as coleções desapareceu, mas o anseio por novas propostas e concepções não foi suficiente para produzir exposições que articulassem as coleções, pois o museu exibiu três mostras distintas e paralelas: a primeira sobre fases da história da cidade representadas nos módulos “Imigrantes” e “Industrialização”; a segunda sobre os processos de aculturação dos povos indígenas e a terceira exposição, “Elementos da História do Negro em Campinas”, foi concebida e emprestada pelo Arquivo Edgar Leuenroth, da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp ³³⁰. Em 1990, já na função de Secretário Municipal de Cultura e Turismo, Célio Turino alterou o nome do Museu Histórico da Cidade de Campinas para Museu da Cidade (MuCi) ³³¹ e destinou o edifício tombado da Lidgerwood para sua sede.

3.5.1. O registro das idéias e a transformação da cidade em modalidade de museu.

O documento intitulado “Museu da Cidade - Projeto Original”, de autoria de Célio Turino e arquivado no Museu da Cidade de Campinas, é um plano de concepções e metas para conferir unidade às três

³³⁰ BARRETTO, Margarita. Op.cit. p. 152.

³³¹ Idem. De acordo com informações fornecidas pelo próprio museu ao Sistema Brasileiro de Museus, o nome Museu da Cidade de Campinas foi oficializado em 23/10/92, através da lei nº 7.200. p. 152.

coleções, destacar determinadas áreas urbanas históricas e valorizar o museu atribuindo a todos novos significados, mais consistentes e condizentes com a transformação de Campinas em metrópole ³³²; o texto reproduz algumas informações sobre os contextos histórico, cultural e administrativo da cidade em 1987 e expressa discordâncias quanto ao desempenho geral do Museu Histórico da Cidade de Campinas, considerado elitista e exclusivista.

As críticas de Turino são dirigidas à distinção entre cultura erudita e cultura popular, aos processos de exclusão social e às práticas positivistas, que determinaram o modo de seleção daqueles objetos e sua distribuição em tipologias de acervo designadas como “Antropológico”, “Folclórico” e “Histórico” ³³³. Ao privilegiar a cultura tida como “erudita” e adotar a “linguagem especialista-competente”, o museu legitimava a exclusão social da maioria de seus visitantes; a unificação dos acervos significaria a inclusão da diversidade cultural, social e étnica da cidade no espaço museológico. Turino propôs a realização de exposições temáticas permanentes e itinerantes relacionadas à história da cidade, especialmente aos seus aspectos econômicos e sociais; o estabelecimento de convênios com instituições científicas ou não para fortalecer o museu como centro mediador entre o erudito e o popular e, assim, permitir ao visitante reconhecer-se como cidadão e interlocutor do museu.

Quanto à região onde o museu seria situado, Turino qualificou a antiga estação de trem da Cia. Paulista (praticamente desativada em 1987), os imóveis pertencentes à FEPASA e as casas antigas localizadas na Vila Industrial e no Guanabara como um “santuário do

³³² Campinas nomeia, desde os anos de 1990, uma região metropolitana, e adentrou o século XXI com pouco mais de um milhão de habitantes.

³³³ MIRANDA, Célio R. T. “Projeto Original: Museu da Cidade – Campinas/1987”. O documento datilografado encontra-se arquivado no Museu da Cidade.

patrimônio” e informou o estado de deterioração desses imóveis ³³⁴. Para Turino, a preservação de imóveis históricos e a revitalização de antigas áreas urbanas produziram fontes de renda convencionais e alternativas à população local, bem como a valorização imobiliária da região; para renovar a região, Turino explicitou a intenção de recuperar a estação ferroviária para transformá-la em um centro cultural com cinema, teatro, galerias, biblioteca, museu e oficinas. Porém, a “equipe do projeto” ³³⁵ constatou que alguns moradores desses bairros e dessas casas não tinham interesse por atos de preservação; desejavam derrubar suas velhas casas de madeira para construir novas de alvenaria e não desejavam os transtornos, a intranqüilidade e o barulho característicos dos espaços revitalizados. Em seu projeto, Turino afirma que o Museu da Cidade deve desempenhar papel de destaque na preservação do patrimônio de Campinas e, por conseguinte, cabe ao museu posicionar-se sobre impasses como o surgido no bairro Guanabara; Turino sugeriu ao poder público a criação imediata de mecanismos legais que impedissem a destruição daqueles patrimônios e ao Museu da Cidade recomendou a elaboração de exposições, jogos e ações de caráter educativo a fim de sensibilizar o público infantil e adulto para a preservação patrimonial ³³⁶. Dessa forma, Turino direcionou as ações museológicas para fora dos limites do edifício Lidgerwood e atribuiu ao Museu da Cidade de Campinas a intermediação de conflitos sobre o patrimônio urbano.

O projeto de Turino baseou-se no artigo “O Museu na Cidade X A Cidade no Museu: para uma abordagem histórica dos museus de

³³⁴ MIRANDA, Célio R. T. Op cit.

³³⁵ Idem. A partir do projeto de Turino, a formação do Museu da Cidade foi dividida em duas frentes de trabalho; ao “grupo de consultores”, constituído por historiadores, sociólogos e museólogos contratados na cidade de São Paulo, coube elaborar o projeto museológico e orientar a instalação do novo museu e à “equipe do projeto”, formada por alguns colegas de faculdade de Turino e funcionários da secretaria, coube realizar um levantamento da área envoltória do museu.

³³⁶ Idem. O jogo de cartas popularmente conhecido como “Jogo do Mico” foi adaptado por Turino e aparece descrito no projeto como “Mico do Patrimônio”.

cidade”, de Ulpiano Bezerra de Meneses ³³⁷, publicado em 1985 com vistas à criação de um Museu da Cidade na metrópole de São Paulo; entre outras partes do artigo, Turino reproduziu as críticas de Meneses ao sistema de constituição de acervos que separa os objetos de seus usos e significados cotidianos e ao museu que está limitado institucionalmente por práticas notoriais e burocráticas. O museu proposto por Meneses e re-proposto por Turino dois anos mais tarde deve intervir no espaço urbano, se incorporar ao cotidiano da cidade e despertar a atenção da população para aquilo que é comum e diário, pois esses são considerados por Meneses como os alicerces das relações sociais e históricas; para criar maior aproximação entre cidade, acervo e população, Turino sugeriu um conjunto de ações relacionadas como “Museu de Rua”: exposições, festas, reportagens e registros fotográficos a serem realizados nas ruas de Campinas ³³⁸.

Embora Turino cite o artigo de Meneses em seu projeto, além das ações realizadas na intenção de um “santuário do patrimônio” e das ações propostas no âmbito de um “Museu de Rua”, seu texto não se alonga quanto ao seu entendimento de cidade como uma modalidade de museu. Meneses, por sua vez, propõe um Museu da Cidade que contenha tudo o que foi significativo para a construção e a transformação da cidade, que não seja nem um espaço mistificador do passado nem um diluidor das contradições sociais, mas que se torne um patrimônio cultural de todos os cidadãos ³³⁹; pensa a cidade como um artefato e, nessa condição, como produto e vetor de relações sociais. Meneses trata as imagens e as representações da cidade como “bens simbólicos urbanos”, pois entende que a imagem da cidade é

³³⁷ MENESES, Ulpiano B. “O museu na cidade x a cidade no museu: para uma abordagem histórica dos museus de cidade”. In *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Marco Zero, 1985. v. 5. nº 8/9, set.1984/abr.1985. pp. 197-205.

³³⁸ MIRANDA, Célio Roberto T. Op cit.

³³⁹ MENESES, Ulpiano B. Op cit. p. 197.

constituída pelo “universo de valores, aspirações, legitimações e critérios de inteligibilidade”³⁴⁰.

As idéias de Meneses para o Museu da Cidade estão de acordo com as proposições de Mário de Andrade para o Departamento de Cultura; e tal como as concepções do ecomuseu francês e do museu regional brasileiro, também Meneses faz uma distinção entre o acervo institucional propriamente dito, constituído por coleções sistemáticas e qualificadas por seu valor documental e o acervo operacional mais amplo, constituído pelo patrimônio ambiental da cidade e qualificado por sua capacidade de alimentar as representações urbanas. E ressalta que toda documentação relativa às representações urbanas e às imagens da cidade seriam proporcionadas por pesquisas históricas, sociológicas e antropológicas.

O artigo de Meneses e o projeto de Turino tratam das imagens e das representações urbanas, mas não contemplam a produção artística da cidade sob qualquer aspecto, forma de expressão ou período histórico; salvo as menções de Turino aos blocos de carnaval outrora existentes na Vila Industrial, aos instrumentos musicais e às aquarelas do pintor José de Castro Mendes pertencentes a duas das três coleções do museu, as obras e os movimentos da arte não foram reconhecidos como bens simbólicos, representações urbanas ou patrimônios cidade e não têm lugar no Museu da Cidade de Campinas. Tanto Meneses quanto Turino conceberam museus da cidade para metrópoles contemporâneas, mas questões relacionadas à cultura, à identidade, ao território, à sustentabilidade e à cidadania não foram tratadas sob o contexto da globalização, onde adquirem outros significados e novas implicações.

Mário de Andrade e o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo não são citados explicitamente por Meneses ou por Turino, mas

³⁴⁰ MENESES, Ulpiano B. Op cit. p. 197.

ambos concebem modelos para um museu já proposto e nomeado como “da cidade” por Mário de Andrade; as idéias de Mário de Andrade sobre a democratização da cultura erudita e a valorização da cultura popular, assim como as experiências do departamento quanto à dedicação e ao trato do patrimônio urbano tornaram-se objetos de análise de muitos especialistas e transparecem nos textos de ambos.

A parte final do projeto de Turino orienta a disposição espacial das três coleções, da administração, do auditório e da reserva técnica do museu em salas por todo o “sobrado”. Em 1987 o museu já não ocupava as dependências do Bosque dos Jequitibás e só viria a ocupar o prédio da Lidgerwood em 1992, depois de sua revitalização; assim, nos cinco anos decorridos entre as duas datas, o museu desenvolveu suas atividades em local provisório.

3.5.2. A revitalização do edifício Lidgerwood.

Margarita Barretto ³⁴¹ observa que foi Célio Turino quem, sob a forma de patrocínio, trouxe a participação da empresa privada para as realizações culturais da administração municipal de Campinas ³⁴²; a título de apoio cultural, a Companhia Brasileira de Projetos e Obras (CBPO), empresa que em 1990 faria a demolição do edifício Lidgerwood, patrocinou as obras de sua restauração.

Iniciadas em 1991, as obras ficaram a cargo da Coordenadoria do Patrimônio Cultural, órgão técnico do Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas, e sob a responsabilidade das arquitetas Ana Aparecida Villanueva, à época supervisora do CONDEPACC, e Sandra Maria Geraldi; as obras foram divididas em

³⁴¹ BARRETTO, Margarita. Op.cit. p. 133

³⁴² Idem. Entre 1982 e 1987, enquanto foi coordenador dos museus do Bosque, Célio Turino obteve o patrocínio da multinacional Texas Instruments para reformar o Museu do Índio e da indústria química Rhodia para reformar o Museu de História Natural e assegurar bolsas de estudo aos seus monitores.

três etapas, as duas primeiras concluídas em abril e em outubro de 1992, respectivamente, e a terceira nunca executada³⁴³.

Villanueva relata que o projeto de restauração do edifício baseou-se na visão de Antônio Augusto Arantes, segundo a qual os registros dos acontecimentos passados são, também, interpretações culturais sobre esses acontecimentos³⁴⁴. De acordo com essa visão, os registros são documentos construídos pelo homem porque não somente as gerações passadas deixaram suas marcas nos monumentos, mas porque o homem do presente tenta impor seus atuais registros ao futuro; dessa forma, os critérios e procedimentos arquitetônicos são interpretações e documentos de cultura. A elaboração do projeto de restauração do edifício para a instalação do Museu da Cidade de Campinas considerou a época de construção do edifício Lidgerwood e aquelas em que sofreu reformas, mas como nem todas as partes do edifício foram consideradas significativas do ponto de vista estético ou se adequavam ao uso do edifício como museu, essas seriam demolidas³⁴⁵.

Em sua dissertação, Villanueva ressalta a necessidade de contemplar os nexos entre questões históricas e artísticas para produzir juízos de valor; em seguida, apresenta uma distinção entre os três possíveis olhares lançados pelo arquiteto sobre a edificação na qual pretende interferir: o “olhar funcional”, decorrente de uma atitude destruidora e superficial, realizado por tecnocratas a serviço de um suposto progresso; o “olhar respeitoso”, estimulado por uma atitude de respeito a monumentos oficialmente preservados, realizado por técnicos do Patrimônio Cultural a serviço de um suposto rigor científico;

³⁴³ VILLANUEVA, Ana A. Op.cit. A autora não especifica em sua dissertação quais ações correspondiam a cada etapa.

³⁴⁴ ARANTES, Antonio A. “Documentos históricos, documentos de cultura”, 1987, citado por Villanueva (1993). Arantes foi o criador do CONDEPACC, em 1987, durante sua gestão na Secretaria de Municipal Cultura em Campinas, entre 1984 e 1988.

³⁴⁵ VILLANUEVA, Ana A. Op.cit.

e o “olhar carinhoso”, motivado por uma atitude sensível e existencial, realizado individualmente, mas que pode ser o olhar da coletividade.

Para Villanueva, esse “olhar respeitoso” direcionou as intervenções realizadas no edifício Lidgerwood; numa “postura de respeito ao objeto considerado oficialmente como monumento”³⁴⁶, as intervenções buscaram evidenciar todas as transformações ocorridas no prédio ao longo do tempo, inclusive as decorrentes da restauração realizada pelas arquitetas da prefeitura. Foi decidido retirar o mínimo possível, destacar as marcas do que fosse demolido e, através de recursos técnicos e arquitetônicos, diferenciar os novos elementos dos originais de maneira harmônica e não totalmente contrastante; algumas interpretações sobre partes específicas do prédio e algumas soluções adotadas no decorrer das obras foram descritas por Villanueva:

Mezanino – “no salão principal existiam originalmente 3 divisões: pavimento, sótão e porão, usados pela administração; o depósito e o porão se integravam lateralmente ao funcionamento da indústria. Para usar este espaço como garagem de locomotiva a FEPASA retirou o piso e o forro do primeiro pavimento, obtendo um grande galpão de aproximadamente 12 metros de altura. Dado o impacto visual desse galpão, decorrente de uma adaptação de uso, optou-se por preservá-lo mantendo a ‘leitura histórica’, mas foi construído um pequeno mezanino metálico na altura do antigo piso para que, do ponto de vista estético, tenha-se um parâmetro de como seria acanhado este salão com suas antigas divisões e do quão majestoso se tornou após sua retirada”. (VILLANUEVA, 1997).

³⁴⁶ VILLANUEVA, Ana A. Op cit.

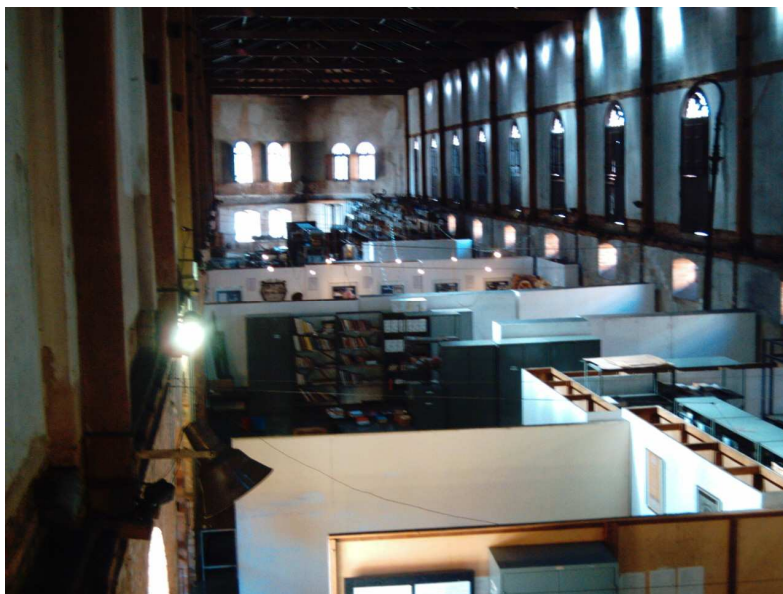


Foto 9



Foto 10



Foto 11

Sanitários – “o bloco de sanitários foi construído no pátio descoberto, de modo a ficar independente do prédio original, totalmente novo e adaptado às necessidades de uso, mas para assegurar uma certa harmonia com o prédio, a platibanda e o revestimento foram feitos em placas de tijolos assentados na vertical para mostrar tratar-se de revestimento e não de parede auto portante como a original”. (VILLANUEVA, 1997).



Foto 12

Cisterna – “ao ser descoberta a cisterna foi reaberta mantendo-se os tijolos arredondados originais, e protegida com uma grelha de ferro para possibilitar sua visibilidade e passagem livre das pessoas”. (VILLANUEVA, 1997).



Foto 13

Bandeiras – “duas bandeiras em ferro fundido, com a figura de uma águia, foram roubadas à época da intenção de demolição do edifício, e provavelmente fundidas. Outras similares foram encontradas em prédios da ferrovia em Campinas, e uma num edifício em Pirassununga (SP). Foram refeitas em ferro fundido, conforme o desenho original, e identificadas com cores diferentes, seguindo o padrão do prédio como um todo”. (VILLANUEVA, 1997).



Foto 14



Foto 15

Portas em Vidro – “a proposta do novo uso previa a integração visual de todos os ambientes e o fácil acesso. A relação entre auditório e salão principal foi feita através do mezanino. Entre o salão principal e o galpão existiam originalmente vãos livres em arco pleno, mas para o novo uso estas aberturas poderiam comprometer a segurança do museu. Foram fechadas com portas de vidro transparentes”. (VILLANUEVA, 1997).



Foto 16

Piso – “no galpão e área externa foi assentado paralelepípedo em granito acompanhando o piso externo existente na rua. No salão principal foi colocado granilite para adaptação ao novo uso”. (VILLANUEVA, 1997).

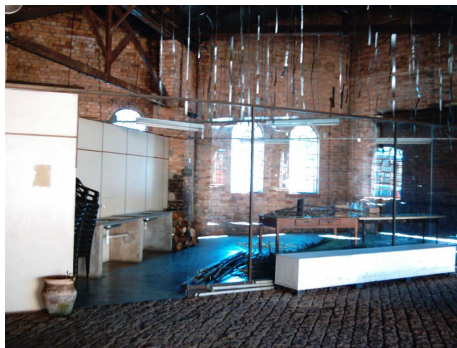


Foto 17



Foto 18

Texturas das Paredes – “houve a intenção de se deixar intocada a textura produzida pelo tempo nas paredes internas do salão principal – acumulação de argamassa, de tintas, descascados, quebras, remendos... que num todo formavam uma plasticidade dramática e expressiva, comparada ao gosto pelas ruínas do século XIX, ligadas por sua vez à estética do sublime: ‘o sublime exige uma parte de obscuro, de incerto, de confuso, de terrível para poder atingir a imaginação’ – le Goff. O que se viu foi uma rejeição por parte das autoridades deste conceito de ruína, preferindo-se

o restauro saneador e medicinal sob a alegação de que ali iria se instalar um 'museu'. O museu que se instalou ali não possui acervo que necessite de climatização, e sua resposta conceitual é a de exposições temporárias rápidas, com acervo de particulares, seguindo temas específicos, portanto as referidas paredes seriam adequadas ao seu uso. A argamassa foi retirada dos pontos em que se encontrava mais solta e substituída por nova sem receber pintura, mas nesta tentativa conciliadora, o efeito plástico desejado se perdeu, pois na noção de ruína conta menos aquilo que designam e mais aquilo que sugerem". (VILLANUEVA, 1997).



Foto 19

Fachadas – “foram limpas com jateamentos de areia. Na fachada da Rua Lidgerwood foi pintado o nome (da companhia) para dar referência ao museu e ao antigo uso do edifício”. (VILLANUEVA, 1997).

A fim de propiciar o que a arquiteta chamou de “apropriação” do patrimônio pela população, em nome do Museu da Cidade a Secretaria Municipal de Cultura promoveu alguns eventos de caráter cultural no

edifício Lidgerwood, antes de dar início às obras de restauração; o Festival Internacional de Teatro, em curso na cidade naquela ocasião, cedeu um espetáculo teatral, uma parte do prédio abrigou por alguns dias uma exposição de artes plásticas e um projeto educativo sobre a importância da preservação foi realizado com crianças do bairro. Villanueva avalia que os eventos atraíram um público estimado em mil pessoas e angariou a “consagração” do edifício como museu ³⁴⁷.

A realização dessa oficina pode ser interpretada como uma tentativa de envolvimento do museu nas questões do patrimônio urbano de Campinas, porém o museu não tomou outras iniciativas nesse sentido e aquela oficina tornou-se um caso isolado; apenas mais uma leitura dramática e quatro exposições de arte foram realizadas no museu desde então ³⁴⁸.

A dissertação de Villanueva explora as diferentes interpretações e os conflitos de interesses sempre existentes entre arquitetos, urbanistas, empresários e administradores municipais no que se refere ao ambiente e ao patrimônio urbano, especialmente em Campinas; e ao abordar o Museu da Cidade apontou as divergências ocorridas entre o que a administração municipal pretendia para seu equipamento público, o que arquitetos e urbanistas pretendiam para o edifício e o que museólogos e historiadores pretendiam para o museu ³⁴⁹. Os conflitos de interesse sobre a exploração do patrimônio urbano não estavam circunscritos àquele museu e àqueles especialistas, mas em todos os casos os interesses do museu foram menos considerados.

A segunda etapa das obras de recuperação do edifício ainda não tinha sido iniciada quando o Museu da Cidade de Campinas foi

³⁴⁷ VILLANUEVA, Ana A. Op cit. O Museu da Cidade de Campinas não possui registros do evento realizado a título de “apropriação pública”.

³⁴⁸ RELATÓRIO DE ATIVIDADES/MUCI – ANO: 1998/99/2000/01/02/03/04/2005. Museu da Cidade de Campinas. 28p.

³⁴⁹ VILLANUEVA, Ana A. Op cit.

inaugurado ³⁵⁰ sem reserva técnica, profissionais especializados e funcionários em número suficiente.

3.5.3. O projeto museológico.

Com exceção do projeto original de Turino, o Museu da Cidade de Campinas não possui outros projetos em seus arquivos; o documento intitulado “Um Projeto Para o Museu da Cidade/Cps, maio/92”, do museólogo Ricardo Nogueira Bogus, é somente uma notificação sobre a formação da equipe multidisciplinar conhecida como “Grupo de Consultores”, sem citar os nomes ou as especialidades dos responsáveis por conceber o projeto. O projeto museológico do Museu da Cidade de Campinas está, de fato, nos documentos intitulados “Museu da Cidade – Projeto Preliminar” e “Proposta de Trabalho”, de conteúdos praticamente idênticos e cujas cópias foram distribuídas entre os integrantes da equipe de trabalho de Célio Turino na prefeitura³⁵¹. Nesses documentos, também não aparecem nomes e especialidades.

A proposta básica do projeto era direcionar a atuação do museu para as diferentes formas do cidadão conhecer e olhar a cidade, entendidas como apropriação, interpretação e transformação; para problematizar questões relacionadas à cidade e à cidadania, o museu teria como linhas de abordagem a produção cultural, a ocupação espacial e a organização social, econômica e política de Campinas ³⁵².

³⁵⁰ Em 03 de abril de 1992.

³⁵¹ O projeto preliminar (10p.) e a proposta de trabalho (13p.) não citam os nomes nem as especialidades dos profissionais envolvidos na concepção do museu, mas foram produzidos em papel timbrado do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; o museu não possui esses documentos em seus arquivos, mas os historiadores Mirza Peliciotta e Ângelo Pessoa, funcionários da prefeitura e integrantes da equipe de trabalho de Célio Turino por ocasião da implantação do museu, gentilmente forneceram seus depoimentos, cópias do projeto preliminar, da proposta de trabalho e outros documentos relacionados ao museu.

³⁵² MUSEU DA CIDADE – PROJETO PRELIMINAR. MAE/USP. 10p. p. 02.

Em relação ao acervo, o projeto deixa claro que o objetivo do museu não é a coleta exaustiva de objetos, mas a reunião de “referências materiais que possam documentar os problemas abordados ou problematizar as questões levantadas” ³⁵³. No projeto, os consultores sugerem realizar, em primeiro lugar, um novo levantamento das coleções já reunidas no museu e uma triagem baseada tanto no estado de conservação dos objetos quanto em sua pertinência conceitual para o acervo; depois, um levantamento das coleções existentes em outras instituições da cidade e por fim a releitura e a reorganização de todos os acervos levantados. A partir de critérios compatíveis com o projeto museológico, esse trabalho permitiria definir bases para a sistematização de novas aquisições, de modo que a organização da documentação museográfica bem como da reserva técnica deveriam atender às mesmas premissas.

Quanto ao banco de dados, sua organização pressupunha o levantamento de estudos já existentes sobre a cidade e um diagnóstico sobre os temas ainda não tratados para futuras pesquisas multidisciplinares; o banco de dados deveria fornecer subsídios para as exposições, para a ação cultural e estar disponível à consulta pública³⁵⁴. As exposições seriam temporárias, temáticas e “extra-muros” para intervir em outros locais da cidade.

Em linhas gerais, o museu deveria ser um centro de pesquisa, preservação e divulgação da história e da memória de Campinas e um centro difusor para propostas de preservação do patrimônio urbano; colaborar com a organização, preservação, divulgação e valorização dos acervos possuídos por outras entidades afins e estabelecer relações de cooperação com as demais instituições de pesquisa, ensino e cultura; fomentar o intercâmbio técnico-científico com instituições

³⁵³ MUSEU DA CIDADE – PROJETO PRELIMINAR. MAE/USP. Op cit. p. 03.

³⁵⁴ Idem.

semelhantes no Brasil e no exterior, estimular a participação da população e prepará-la para realizar intervenções no ambiente urbano³⁵⁵. São propostas semelhantes às aquelas desenvolvidas no âmbito do Departamento de Cultura de São Paulo e às aquelas realizadas nos Museus Regionais administrados pelo SPHAN.

A operacionalização dos objetivos se daria, segundo o projeto, mediante a execução de ações educativas e culturais permanentes, entendidas como todas as atividades existentes no museu, orientadas por educadores com abordagens típicas e específicas a cada grupo; através de exposições, seminários, encontros, cursos, apresentações, debates e percursos no espaço do museu e da cidade, o museu deveria buscar o público em geral, estudantes e professores em particular³⁵⁶.

A diretoria do museu deveria contar com uma equipe de trabalho formada por profissionais de diferentes especialidades e em número compatível às dimensões do museu. O organograma sugerido previa a criação de cinco núcleos que trabalhariam de forma cooperativa e interconectada: Núcleo de Pesquisa e Núcleo de Acervo, responsáveis por estudos e banco de dados; Núcleo de Exposição e Núcleo de Ação Cultural, responsáveis por projetos de comunicação; e Núcleo de Administração e Marketing, responsável pela divulgação de tudo o que estivesse relacionado ao museu. Em sua organização administrativa seria implantado um Conselho Deliberativo, com status equivalente ao da Direção, constituído por funcionários e representantes da sociedade civil para garantir estabilidade e continuidade à política cultural do museu³⁵⁷; Direção, Conselho Deliberativo e Núcleos operacionais responderiam em conjunto pelos projetos institucionais do museu.

Na parte final desse projeto, Bogus expressa sua contrariedade com os responsáveis pelo projeto de recuperação do edifício por eles terem

³⁵⁵ MUSEU DA CIDADE – PROJETO PRELIMINAR. MAE/USP. Op cit. p. 04.

³⁵⁶ Idem.

³⁵⁷ Idem. pp. 04-05.

ignorado uma lista de sugestões sobre a organização espacial do museu, entregue pelo grupo de consultores em meados de 1991 e antes do início das obras; o maior descontentamento dos consultores, porém, foi causado pela separação física entre a parte do museu aberta ao público, instalada no edifício Lidgerwood, e a parte destinada aos serviços internos, como reserva técnica, depósito, sala de conservação, pesquisa e lavanderia, mantidas no Bosque dos Jequitibás em um edifício não adequado e isoladas do corpo central do museu. Os consultores afirmam a capacidade do edifício Lidgerwood em comportar todas as necessidades específicas do museu relacionadas no projeto museológico e criticam a duplicação de custos com limpeza e segurança ³⁵⁸.

Turino não menciona explicitamente essa separação em seu projeto, mas nele faz referência a certo “sobrado” como o local da administração e dos estudos do museu. Villanueva informa, em sua dissertação, que a terceira etapa de restauração do edifício criaria um espaço adequado às funções técnicas e administrativas do museu, mas a terceira etapa nunca foi realizada. E em sua dissertação, Barretto confirma que essas funções foram separadas das atividades expositivas do museu ³⁵⁹. A transposição do Museu da Cidade de Campinas, do sobrado no Bosque dos Jequitibás para o edifício Lidgerwood, se deu ao longo de dois anos e em desacordo com o grupo de consultores ³⁶⁰.

Uma correspondência de 1991 ³⁶¹ em papel timbrado do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, assinada pela professora Maria Cristina Oliveira Bruno e destinada ao Secretário Municipal de Cultura,

³⁵⁸ MUSEU DA CIDADE - PROJETO PRELIMINAR. MAE/USP. Op cit. pp. 08-09.

³⁵⁹ BARRETTO, Margarita. Op.cit. p. 82.

³⁶⁰ Idem. A administração mudou-se para o recinto do museu em 08/06/93.

³⁶¹ Correspondência arquivada no Museu da Cidade de Campinas.

Sr. Célio Turino, solicita o desligamento do grupo de consultores, uma vez que a parte conceitual do museu estava definida ³⁶².

3.6. Campinas e seu museu da cidade no século XXI.

Da mesma forma como ocorreu em outras grandes cidades do mundo, o processo de modernização urbana de Campinas veio acompanhado de ondas de destruição que repercutiram na cultura campineira; instituições, marcos e monumentos importantes da cidade, como os Teatros São Carlos e Municipal, o Coliseu, a Igreja do Rosário, os Cines República, Rink e Ouro Verde, foram destruídos para dar lugar a novas vias e edificações, como o sistema Rótula, terminais de ônibus, a catedral, os shopping-centers, viadutos e rotatórias. Ao mesmo tempo, a cidade que até 1950 apresentava identidade própria, adentra o século XXI com a maioria da população formada por imigrantes; as sociabilidades dos espaços públicos foram reduzidas, o centro urbano deteriorou-se, seus problemas estenderam-se para os bairros e parcela considerável da população foi excluída para as periferias ³⁶³.

Otília Arantes ³⁶⁴ relata que o processo de revitalização urbana ganhou impulso após o fim da Primeira Guerra; as concepções arquitetônicas e urbanísticas surgidas naquele período eram formas de reagir à modernização predatória que se realizava nos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, esforço de recuperação das antigas cidades européias destruídas pela guerra ³⁶⁵. A valorização de monumentos ou a reunião de objetos desconexos, como edifícios monumentais, sedes do poder local e prédios administrativos, objetivava constituir um lugar

³⁶² Além de Ricardo Bogus nenhum outro especialista envolvido no projeto foi nomeado.

³⁶³ FÓRUM CAMPINAS 2010. “Campinas 2010: uma agenda para a década”. Campinas, 14/10 a 09/12/1999. Rede Anhanguera de Comunicação, Companhia Paulista de Força e Luz. 32 p. p. 03.

³⁶⁴ ARANTES, Otília B. F. “Cultura da Cidade: Animação sem frase”. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, DF: IPHAN, 1996. n° 24. pp. 228-240.

³⁶⁵ Idem. p. 235

impregnado de significados de comunicação imediata e reativar a idéia mesma de “cidade” para seus habitantes ³⁶⁶; mas na impossibilidade de recompor os tecidos urbano e social por meio de tais estratégias, urbanistas e arquitetos voltaram-se para a cidade comum. A partir da casa, do bairro e das formas vernaculares, eles valorizaram o contexto urbano, não apenas a arquitetura e os lugares nobres, e abriram caminho para toda sorte de retorno: ao passado, ao artesanal, ao popular e etc. ³⁶⁷. “No momento em que as cidades passaram a ser encaradas como repertórios de símbolos, *tudo virou cultura*. Para ser mais específico, patrimônio a ser preservado” ³⁶⁸. Os projetos de revitalização urbana que visavam preservar o patrimônio urbano tinham, portanto, a função de preservar a memória da cidade e nesse contexto os museus proliferaram.

Para Guy Debord ³⁶⁹, a mercadoria é um excedente da produção inicialmente destinada à sobrevivência; quando a abundância econômica tornou-se aparente submeteu toda realidade à aparência. O espetáculo é o próprio capital, “o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social” ³⁷⁰. A sociedade do espetáculo modela tudo que a cerca e assim age, também, sobre o próprio território; como técnica que dá sustentação às suas tarefas, a produção capitalista unifica o espaço e o transforma em um processo extensivo e intensivo de banalização ³⁷¹. Desse modo, as imagens das cidades, inicialmente fruto de culturas distintas, se tornam cada vez mais parecidas entre si.

A cultura é, para Debord, “a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido, na sociedade histórica dividida em classes; o que equivale a dizer que ela é o poder de generalização do que existe à

³⁶⁶ ARANTES, Otilia B. F. Op cit. p. 235.

³⁶⁷ Idem.

³⁶⁸ Idem. p. 232.

³⁶⁹ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p.

³⁷⁰ Idem. p. 30.

³⁷¹ Idem. p. 111.

parte”³⁷². O princípio de seu desenvolvimento interno é o embate entre tradição e inovação; logo, a vitória permanente da inovação é o único modo dessa cultura prosseguir. Apenas o movimento histórico total sustenta a inovação na cultura, mas como ele tende tanto à superação de seus próprios pressupostos quanto à supressão de toda separação, “a cultura é o lugar da busca da unidade perdida”³⁷³.

Após tornar-se mercadoria, a cultura tornou-se a vedete da sociedade espetacular e tal como previra Debord, em meados do século XX a cultura passou a impulsionar o desenvolvimento da economia³⁷⁴.

As cidades que oferecem qualidade de vida ambiental – menores índices de violência, bens e serviços culturais consolidados, infraestrutura de transporte e comunicação – são consideradas atraentes para todo empreendimento e qualquer pessoa, desde que se reconheçam ali os próprios padrões e se possa optar por eles. A culturalização, a patrimonialização e a musealização das cidades visam basicamente o turista estrangeiro e não o habitante local; a espetacularização da sociedade, por sua vez, generaliza existências apartadas e exclui a participação social. As concepções e práticas que modernizaram e mais recentemente requalificaram as zonas centrais de Campinas, as que revitalizaram o edifício Lidgerwood e as que resignificaram o Museu da Cidade de Campinas causaram polêmica e discórdia entre políticos, técnicos e especialistas, mas atendiam aos padrões econômicos, urbanísticos e culturais desses grupos. As intervenções em prol da integridade física do patrimônio e da competência profissional do Museu da Cidade de Campinas, porém, têm sido esparsas e difusas; e as percepções do cidadão comum sobre

³⁷² DEBORD, Guy. Op cit. p. 119.

³⁷³ Idem. p. 120.

³⁷⁴ Idem. pp. 126-127.

o cotidiano, a paisagem e a cultura local estão pouco representadas nesse museu.

O Museu da Cidade de Campinas foi inaugurado em 1992 e, à exceção de um Relatório de Atividades iniciado em 1998 e de doze impressos disponibilizados à consulta, não possui registros detalhados sobre seus quinze anos de existência; nem todo material foi preservado, muitos eventos ocorreram sem qualquer registro e dentre os impressos existentes alguns não trazem informações íntegras e precisas, outros não têm datas, períodos e nomes ³⁷⁵. Os impressos informam a realização de eventos ocasionais e pontuais, sua seqüência cronológica é inconstante e o intervalo entre eles é, na maior parte das vezes, longo – 1994, 1997, 1998, 1999, 2002 e 2004 ³⁷⁶.

Um catálogo de quatro páginas apresenta o Museu da Cidade de Campinas; o ano de 1991 está impresso na capa e em suas páginas há reproduções de fotografias coloridas do interior e do exterior do edifício Lidgerwood seguidas de pequenos textos informativos sobre a origem do edifício, sua restauração e as idéias contempladas na concepção do museu. No catálogo, o item “Programa do Projeto Arquitetônico” relaciona os espaços e equipamentos culturais a serem disponibilizados ao público no museu: auditório de 150 lugares equipado para exposições de cinema e encenações teatrais, bar-café com 50 lugares, sala de serviço educativo, livraria, área de convivência, área de exposição com mezaninos, reserva técnica, administração e sanitários ³⁷⁷. A ficha técnica impressa na contracapa traz uma lista de nomes e funções exercidas na ocasião, tanto na estrutura administrativa municipal, quanto as relacionadas à implantação do museu; entre eles Célio

³⁷⁵ Os impressos são 04 catálogos, 05 folders, 01 folheto e 02 cartões.

³⁷⁶ Entre os doze exemplares, apenas seis trazem datas impressas; as demais datas foram deduzidas por meio de informações extraídas de todos.

³⁷⁷ O ano impresso na capa, as imagens de portas e janelas com vidros quebrados e de espaços interiores vazios de objetos e de pessoas faz crer que o catálogo foi produzido por ocasião da abertura do museu para a “apropriação pública”; antes, portanto, de sua restauração e de sua inauguração.

Roberto Turino de Miranda – Secretário Municipal de Cultura e Turismo; arquitetas Ana Villanueva e Sandra Geraldi – Projeto Arquitetônico; Maria Cristina Bruno (Museu de Arqueologia e Etnologia da USP) e Ricardo Nogueira Bogus (Museu Paulista da USP/Museu do Ipiranga) – Consultoria Museológica; Mirza Maria Pelicciotta – Coordenadoria de Pesquisa Historiográfica; Antonio Carlos Rodrigues Lorette – Pesquisa Historiográfica (arquitetura). Na contracapa, o catálogo transmite agradecimentos especiais ao CONDEPACC, “às entidades ambientalistas e à população da Vila Industrial, responsáveis por este prédio continuar existindo”³⁷⁸.

Barretto³⁷⁹ relata que em 1993 o Museu da Cidade pretendia trabalhar na linha dos ecomuseus e que seu acervo seria orientado por uma filosofia de acolhimento passageiro e irregular de peças emprestadas – “que a cidade guarde e que o museu mostre”³⁸⁰; porém, foram mantidas as mesmas classificações e mesmos métodos de conservação de acervo outrora praticados no Museu Histórico e já avaliados por Turino como precários e insatisfatórios. O museu não seguiu políticas de aquisição e os objetos que nessa ocasião passaram a fazer parte do acervo foram entregues espontaneamente e mais uma vez incorporados sem qualquer triagem ou registro de procedência. Decorridos dezesseis meses de sua inauguração e dois meses após sua administração ser definitivamente instalada no edifício Lidgerwood, a infra-estrutura existente no museu restringia-se a “uma enorme sala de exposições e um complexo sanitário”³⁸¹; não havia reserva técnica, laboratório de restauro e nem telefone³⁸².

³⁷⁸ MUSEU DA CIDADE – LIDGERWOOD 1991. Campinas: Secretaria de Cultura e Turismo, 1991. Catálogo. 04 p.

³⁷⁹ BARRETTO, Margarita. Op.cit. pp. 81-85.

³⁸⁰ Idem. p. 82.

³⁸¹ Idem. p. 81.

³⁸² Idem.

O corpo técnico era formado por dois graduados em ciências sociais, um graduado em história e um técnico em recursos humanos, todos eles funcionários da prefeitura que “escolheram” trabalhar no museu ³⁸³. O público visitante era formado por grupos organizados, provavelmente em escolas da rede pública, e estimado por Barretto em 800 pessoas ao mês. Quando o museu passou a existir, sua realidade deixou de corresponder às concepções que lhe deram origem; e em 1997, quando ganhou o primeiro prêmio da Associação Paulista de Museologia (ASSPAM) pelo projeto que constituiu a linha programática do Museu da Cidade de Campinas Célio Turino já estava afastado do museu ³⁸⁴.

Em 2000, Antonio da Costa Santos, um dos criadores do Grupo Febre Amarela, foi eleito prefeito de Campinas e em seu programa de governo constava o “Projeto Centro” de requalificação urbana e re-significação cultural da região central da cidade. Após sua morte, a então prefeita Izalene Tiene deu continuidade ao projeto e estabeleceu uma lista de ações prioritárias a serem concluídas, em etapas, até o fim de seu mandato; a prefeita nomeou Valter Pomar como Secretário Municipal de Cultura, Esportes e Turismo, que por sua vez designou uma cientista social para a coordenação do Museu da Cidade de Campinas ³⁸⁵.

Em 2002 o Museu da Cidade de Campinas completou dez anos de existência e em comemoração à data diversas atividades e eventos foram realizados ao longo do ano. Uma exposição retrospectiva de longa duração (julho/dezembro), intitulada “Labirintos da Memória” foi exibida e um folder a seu respeito foi impresso pela prefeitura; algumas frases impressas no folder, tais como “amostragens exuberantes da construção histórica...”, “alguns momentos com tons esmaecidos, em

³⁸³ BARRETTO, Margarita. Op cit. p. 84.

³⁸⁴ Idem. p. 85.

³⁸⁵ Durante o período de realização dessa dissertação a coordenadora do Museu da Cidade de Campinas encontrava-se afastada do museu.

outros, tonalidades exuberantes...”, “a sonoridade também está presente...”, permitem deduzir a presença de imagens e de sons, mas através do folder não é possível saber o que havia para ver e ouvir. O folder contém históricos do museu e de seu edifício, cita a realização de exposições, publicações, cursos, palestras e debates e informa o início dos trabalhos para inventariar o patrimônio imaterial da cidade; através do folder, a prefeitura comunica novamente a intenção de realizar obras de melhoria no museu. Por fim, esse folder informa a realização dos “Encontros com a Cidade”, uma série de atividades de reflexão sobre a história de Campinas; um outro folder informa as atividades relacionadas ao “II Encontro Com a Cidade”³⁸⁶ e um cartão impresso relaciona a programação do “III Encontro com a Cidade”³⁸⁷; folder e cartão fazem supor a realização de um “I Encontro Com a Cidade”, no entanto o museu não possui registros sobre ele.

Em dezembro de 2002 tornou-se acessível pela internet o site do Museu da Cidade de Campinas; suas páginas exibem imagens e textos informativos sobre o histórico do museu e do edifício, sobre sua política de atuação, suas ações educativas, seu acervo – “em processo de inventário e de catalogação”³⁸⁸ – sua programação e sua equipe de trabalho. O site informa a criação de uma Associação dos Amigos do Museu (AAMuCi), que na ocasião aguardava o registro de seu estatuto em cartório e oferece ao visitante eletrônico acesso a uma exposição virtual, a uma revista eletrônica e a textos de apoio.³⁸⁹

³⁸⁶ Apresentação de danças regionais, músicas populares e um ciclo de debates sobre memória, tradição e cultura popular com professores da Pontifícia Universidade Católica de Campinas e da Universidade Estadual de Campinas.

³⁸⁷ Palestras relacionadas à modernidade, aos movimentos sociais e à produção de imagens sobre a cidade proferidas por acadêmicos da Unicamp e por ocupantes de cargos na Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo.

³⁸⁸ Site oficial do Museu da Cidade de Campinas na internet. Disponível na world web wide: <<http://www.museudacidade.hgp.ig.com.br/htm>>.

³⁸⁹ Idem.

Em 2003 o Museu da Cidade foi interditado ao público pelo próprio Secretário de Cultura, Esportes e Turismo por falta de manutenção no edifício e riscos à segurança da população ³⁹⁰.



Foto 20



Foto 21

Enquanto o edifício Lidgerwood esteve interditado, em parceria com a Sanasa o Museu da Cidade organizou o evento “Águas que Movem a História”, realizado pela prefeitura no espaço do Museu do Café. Após reparos emergenciais, o Museu da Cidade foi reaberto no início de abril de 2004.

Em 27/10/04, o site da prefeitura na internet informava as ações prioritárias para o “Projeto Centro”, entre elas a recuperação de patrimônios e equipamentos públicos, como o Palácio dos Azulejos, sede do Museu da Imagem e do Som e a Estação Cultura, sede da Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo; ao item “entorno da Estação Cultura” correspondia um conjunto de ações relacionadas aos imóveis de valor histórico e, entre elas, a reforma da sede do Museu da Cidade de Campinas. Em janeiro de 2005 Hélio de Oliveira Santos tomou posse como o novo prefeito eleito para Campinas; o

³⁹⁰ Informações obtidas junto à historiadora, educadora e funcionária do museu, Maria Renata Vuolo Urbach, que não soube precisar a data.

“Projeto Centro” deixou de ser prioridade e indefinições políticas fragilizaram ainda mais o Museu da Cidade ³⁹¹.

Em novembro de 2005 o Museu da Cidade de Campinas exibiu ao mesmo tempo três exposições distintas e desconexas; a primeira exposição, “Pátria Amada Esquartejada”, emprestada pela Secretaria Estadual de Cultura, era formada por reproduções de imagens e textos sobre o 183º aniversário da independência do Brasil; a segunda, por algumas fotografias sobre as explosões das bombas nucleares sobre Hiroshima e Nagasaki, no Japão; e a terceira, intitulada “Olhares Sobre a Cidade”, reunia algumas fotografias e maquetes sobre as construções urbanas de Campinas a partir de 1880. O museu não estabeleceu qualquer diálogo entre as exposições nem entre elas e seu acervo, não ofereceu monitoria e não produziu material impresso. Os textos e imagens de cada exposição foram afixados em dois ou três painéis e por serem exposições pequenas os painéis foram todos dispostos no pátio interno do museu; em meio à padronização do material exposto e à proximidade entre os painéis, a especificidade de cada exposição desapareceu e o visitante encontrou apenas um mural desinteressante.

Assim como os impressos, o Relatório de Atividades do Museu da Cidade de Campinas ³⁹² é incompleto, genérico e impreciso. Em suas primeiras páginas, o Relatório informa a ocorrência de algumas oficinas ³⁹³, encontros ³⁹⁴ e palestras ³⁹⁵, títulos da programação, quantidade de visitantes e eventualmente os temas e os objetos das exposições ³⁹⁶; em suas últimas páginas, porém, já não existem dados,

³⁹¹ O físico Rogério Cerqueira Leite foi nomeado Secretário Municipal de Cultura, Esportes e Lazer que, por sua vez, designou uma historiadora para a direção do Museu da Cidade; Cerqueira Leite desligou-se do cargo em meados de 2005 e o titular da Coordenadoria de Comunicação Social da Prefeitura assumiu interinamente a vaga. Após nove meses de espera por sua nomeação, a historiadora desligou-se da direção do museu.

³⁹² RELATÓRIO DE ATIVIDADES/MUCI. Op cit.

³⁹³ Idem. p. 04.

³⁹⁴ Idem. p. 05

³⁹⁵ Idem. p. 07

³⁹⁶ Idem. pp. 01-03.

mas avaliações superficiais sobre o que foi oferecido aos visitantes. O Relatório não informa a data, o período de duração e quais objetos fizeram parte da exposição intitulada “O Feminino”, mas avalia o evento como “excelente pesquisa sobre mulheres campineiras, de diversos períodos, classes sociais e atuação”³⁹⁷. O último registro do Relatório refere-se às “Caminhadas Históricas” realizadas pelo Museu da Cidade em ruas de Campinas, sem especificar os itinerários percorridos e os temas tratados. As caminhadas são concebidas como ações museológicas em trechos da cidade e seus itinerários supõem a seleção e a interpretação de objetos do acervo urbano do museu; quando desprovidas de conteúdos culturais, elas podem constituir ações mercadológicas para promover a oferta e o consumo de determinados circuitos da cidade. A inexistência de informações sobre as caminhadas realizadas pelo Museu da Cidade de Campinas faz crer que elas foram apenas passeio e lazer.

Os objetos e documentos que formam o acervo do Museu da Cidade de Campinas estão depositados no galpão de exposição em mau estado de conservação, nem todos estão catalogados e a maioria não é exposto há anos, pois o museu ainda não possui reserva técnica, banco de dados e não há previsão para a restauração do acervo; a ocupação do principal espaço expositivo do museu pelo acervo deslocou as exposições para uma pequena sala delimitada por biombos e as demais atividades para o pátio interno do edifício.

As parcerias estabelecidas pelo Museu da Cidade de Campinas estão restritas aos empréstimos de exposições concebidas e produzidas por outras instituições públicas e privadas, locais e estaduais. O corpo técnico do museu é formado por uma cientista social, dois historiadores, duas recepcionistas, um encarregado de serviços administrativos e uma encarregada de serviços gerais. Não há

³⁹⁷ RELATÓRIO DE ATIVIDADES/MUCI. Op cit. p. 22.

serviço ou sistema de segurança no museu e as visitas, estimadas em mil pessoas ao mês ³⁹⁸, são acompanhadas pelas recepcionistas. As ações educativas e as caminhadas históricas são eventuais; a coleta de depoimentos para o programa de rádio “Agentes da História”, veiculado através da Rádio Educativa ³⁹⁹, foram suspensas por tempo indeterminado e o site do museu não é atualizado desde sua criação. Além da reserva técnica, nunca foram concretizados o setor de pesquisa, o setor de conservação, o auditório, a sala de audiovisual, a biblioteca/videoteca, o banco de dados, a livraria/sebo e o bar-café; a Associação dos Amigos do Museu da Cidade de Campinas ainda aguarda o registro de seu estatuto.

Os recursos necessários à sobrevivência do Museu da Cidade de Campinas são provenientes do repasse de verbas do orçamento geral da Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Lazer e estabelecidos a cada ano. E apesar de ser cadastrado no Sistema Brasileiro de Museus, o Museu da Cidade de Campinas não parece se beneficiar dos programas federais de concessão de verbas para tratamento de acervos, aquisição de equipamentos e qualificação profissional, como os oferecidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e pelo Ministério da Cultura.

As atuais condições de existência do Museu da Cidade de Campinas comprometem seu desempenho e favorecem o desvio de suas funções; mesmo assim, ele mantém as potencialidades próprias desse tipo de museu. As análises e as experiências apresentadas nessa dissertação reúnem concepções e ações museológicas já realizadas sobre o acervo urbano em diferentes tempos e localidades; e todas demonstram que o desenvolvimento de qualquer projeto museológico no âmbito da cidade

³⁹⁸ Embora não seja possível contestar esse número, as informações aqui apresentadas indicam que ele é incorreto.

³⁹⁹ A Rádio Educativa pertence à Prefeitura de Campinas e é sintonizada na faixa 91.9, de Freqüência Modulada.

depende de consensos entre especialistas, empresários e gestores municipais e requer, cada vez mais, a participação de toda a sociedade. É nesse sentido que mudanças éticas como as sonhadas por Mário de Andrade são mais importantes do que mudanças técnicas ⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ BRUNO, Maria Cristina O. Op cit. p.126.

CONCLUSÃO

Nessa dissertação buscamos responder às questões levantadas sobre os propósitos da criação de museus da cidade e sua difusão no Brasil; sobre as concepções e práticas de um museu dedicado especificamente à cidade e sobre as colaborações da arte e da cultura urbana para que esse museu exerça suas funções e contribua com o desenvolvimento das cidades.

Para o governo federal brasileiro os museus não apenas são ativos culturais importantes para o país, mas são, também, fontes de renda para municípios de todas as regiões ⁴⁰¹; e dadas sua dimensão cultural, educativa e turística, o governo federal estimulou a criação da Política Nacional de Museus, implantou o Sistema Nacional de Museus e constituiu uma rede de parcerias para investir na preservação e na qualificação dos museus públicos e privados brasileiros. Por refletirem os interesses centrados nos problemas e nas possibilidades da cidade, a criação de Museus da Cidade tornou-se especialmente adequada aos fins governamentais.

As concepções e práticas de um museu dedicado especificamente à cidade objetivam a seleção, a conservação, a pesquisa, a exposição e a difusão dos patrimônios material e imaterial urbano; por considerarem os recursos de uma área como um todo, são concepções e práticas sobre o acervo institucional do museu e sobre o acervo operacional mais amplo, o patrimônio urbano. Requerem, portanto, multidisciplinaridade, diversidade e participação comunitária.

⁴⁰¹ POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS - Relatório de Gestão 2003-2004. Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. Brasília: MinC/IPHAN/Demu, 2005. 72p. p. 11.

Ao analisar algumas políticas museológicas no Brasil, a historiadora Ana Maria Machado ⁴⁰² cita Maria Cecília Londres Fonseca, para quem a temática do patrimônio surgiu, no país, assentada em dois pressupostos do modernismo: “o caráter ao mesmo tempo universal e particular das autênticas expressões artísticas e a autonomia relativa da esfera cultural em relação às outras esferas da vida social” ⁴⁰³. Para Ulpiano B. de Meneses ⁴⁰⁴, as imagens e as representações da cidade são bens simbólicos urbanos “constituídos pelo universo de valores, aspirações, legitimações e critérios de inteligibilidade” ⁴⁰⁵. Desse modo, não apenas as características e a relativa autonomia da arte e da cultura urbana estão pressupostas no museu dedicado à cidade e definem a tipologia de seu acervo, mas as colaborações da arte e da cultura abrangem a plenitude do museu, a sustentabilidade da instituição e a revitalização da economia urbana.

Ao refletir sobre os desdobramentos modernos da proposta iluminista de democratização da cultura, Néstor Canclini ⁴⁰⁶ observa que o projeto de generalização dos direitos foi disseminado como democracia e transformado em democracia de consumo na Modernidade. Por um lado, já não era mais possível continuar a falar em nome “do popular”, frente à multiplicidade de representações que sociedades em constante crescimento requerem; o termo “sociedade civil” foi adotado para designar essa comunidade imaginária e uma

⁴⁰² MACHADO, Ana M. A. “Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil”. In *Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. (Org.) Betânia G. Figueiredo. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005. 239p. Il. – (Scientia/UFGM; 5 v.). pp. 137-149.

⁴⁰³ Idem. A autora recorda que a temática de proteção ao patrimônio só se consolidou a partir de 1934, com a instituição do SPHAN, que desde a sua criação contou com a colaboração de artistas, arquitetos, restauradores e intelectuais modernistas brasileiros e estrangeiros. p. 143.

⁴⁰⁴ MENESES, Ulpiano B. “O museu na cidade x a cidade no museu – para uma abordagem histórica dos museus de cidade”. In *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Marco Zero, 1985. v. 5, nº 8/9. set. 1984/abr. 1985. pp. 197-205.

⁴⁰⁵ Idem. p. 197.

⁴⁰⁶ CANCLINI, Néstor G. *Consumidores e Cidadãos – Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997. (primeira edição: 1995).

nova forma de cidadania, constituída e nutrida pelo ato de consumir. Ao selecionar e apropriar-se de bens, sejam eles objetos, eventos ou informações, o cidadão define publicamente o que é valioso e o modo como se integra ou se distingue na sociedade ⁴⁰⁷. Por outro lado, as novidades modernas chegavam à maior parte da população através dos meios de comunicação de massa ou das feiras internacionais e apareciam para a maioria como objetos de consumo ou como espetáculo. O cidadão representante de uma opinião pública deu lugar ao cidadão interessado em certa qualidade de vida e as formas argumentativas e críticas de participação popular foram substituídas pela exibição fugaz dos acontecimentos e pela fruição de eventos. Para o autor, muito do que é produzido e posto em circulação na arte está de acordo com as regras de obsolescência e renovação periódicas, não por causa do impulso experimentador das vanguardas, mas porque as manifestações culturais foram submetidas aos valores que dinamizam o mercado ⁴⁰⁸.

Na sociedade espetacular analisada por Guy Debord ⁴⁰⁹, o tempo da produção é uma acumulação infinita de intervalos equivalentes, que a partir da produção da mercadoria volta para a vida cotidiana da cidade como um tempo consumível; e todo tempo consumível da sociedade moderna é matéria-prima de novos produtos diversificados que aparecem no mercado como empregos socialmente organizados. A economia em expansão dos serviços e dos lazeres vende o que Debord designou como “blocos de tempo equipados”, uma mercadoria unificada que integrou certo número de mercadorias diversas; seus exemplos são os deslocamentos coletivos das férias, as assinaturas do consumo cultural e a venda da própria sociabilidade sob a forma de “conversas

⁴⁰⁷ CANCLINI, Néstor G. Op cit.

⁴⁰⁸ Idem.

⁴⁰⁹ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p. pp. 103-105.

com personalidades”⁴¹⁰. Para Debord, esse tempo pseudocíclico é a inversão do tempo como campo de desenvolvimento humano e “essa espécie de mercadoria espetacular só pode existir em função da penúria das realidades correspondentes”⁴¹¹.

O processo de produção das coisas se renova, mas o consumo permanece como o retorno ampliado desse processo; “e já que o trabalho morto domina o trabalho vivo, no tempo espetacular o passado domina o presente”⁴¹². Debord considera o tempo da produção econômica como profundamente histórico porque transforma a sociedade de modo permanente e absoluto; mas a história, que era vista como o movimento exclusivamente dos indivíduos das classes dominantes e escrita como factual, é hoje compreendida como o movimento geral e nele os indivíduos são sacrificados. Os pseudoacontecimentos que se sucedem não foram vividos pelos que os assistem e o que foi realmente vivido não tem relação com o tempo da sociedade; essa vivência individual da vida cotidiana não tem linguagem nem acesso crítico ao próprio passado porque ele não é registrado em lugar algum. É um passado que não se comunica, “é incompreendido e fica esquecido em proveito da falsa memória espetacular”⁴¹³.

No final do século XX, as funções primeiras de memória e testemunho do objeto de museu já não satisfaziam os novos desafios políticos, econômicos e culturais; os museus buscaram, então, valorizar tanto as histórias locais quanto os temas universais e a museologia passou a privilegiar o encontro de olhares. Por propor um estudo preliminar do todo e das partes e reunir as equipes de trabalho para fazer convergir suas reflexões, o planejamento museológico adquiriu

⁴¹⁰ DEBORD, Guy. Op cit. p. 105.

⁴¹¹ Idem.

⁴¹² Idem. p. 106.

⁴¹³ Idem. p. 107.

especial importância; através da interpretação de problemas contemporâneos a museologia tem se empenhado em pesquisar sentidos e significados do acervo para elaborar novas concepções de exposição e estabelecer uma comunicação entre o objeto e o visitante do museu.

As questões museológicas do final do século XX motivaram propostas também no Brasil. Meneses (1985) concebeu um museu da cidade para intervir no espaço urbano e se incorporar ao dia a dia da cidade sem mistificar o passado nem diluir as contradições sociais; um museu que tratasse tanto das coleções sistemáticas por seu valor documental, quanto do patrimônio ambiental por sua capacidade de alimentar as representações urbanas. Turino (1987) almejou incluir a diversidade cultural, social e étnica da cidade no espaço museológico; propôs o museu da cidade como um mediador entre o erudito e o popular. O grupo de consultores do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE/USP, contratado pela prefeitura de Campinas, propôs, por sua vez, direcionar a atuação do Museu da Cidade para as diferentes formas do cidadão apropriar-se, interpretar e transformar o espaço e o ambiente urbano.

Por não ser um centro especializado na história e na cultura urbana, por não, por não acolher a multidisciplinaridade, a diversidade e a participação comunitária o Museu da Cidade de Campinas não cumpre as funções próprias desse tipo de museu; seu edifício é um patrimônio tombado e, apesar das propostas museológicas de Turino, de Bogus e do grupo de consultores, o Museu da Cidade tem-se limitado a espetacularizar a história de Campinas, agregar valor imobiliário para a região onde está situado e servir de chamariz para os novos investimentos.

Projetos de recuperação do centro histórico e do patrimônio urbano de Campinas fazem parte dos interesses da prefeitura e constam de

suas propostas de governo; contudo, a tramitação dos projetos na administração pública é lenta, as obras são caras e esporádicas ⁴¹⁴.

Para revitalizar a cidade e explorar seu potencial uso de lazer, turismo, consumo e valorização imobiliária, as articulações entre economia e cultura requerem a colaboração de intermediários; como gestor do acervo urbano e como mediador cultural, o Museu da Cidade de Campinas tem se prestado a destacar determinadas características escolhidas para identificar seu ambiente urbano e projetar a cidade frente às demais. No entanto, a identidade que todos buscam é, a rigor, indiferente ao conteúdo sobre o qual assentará; assim, quando a prefeitura de Campinas associa as imagens de feitos e personalidades do século XIX com as realizações contemporâneas de sua administração não resgata o passado, apenas faz da “terra de Carlos Gomes” um bordão a ser substituído pela próxima gestão municipal.

A prefeitura de Campinas criou, em 2006, linhas de financiamento para fomentar e fortalecer as pesquisas e as produções artísticas na cidade ⁴¹⁵. O Fundo de Investimento Cultural contempla as expressões artísticas, as manifestações populares, as publicações, as instituições e os patrimônios urbanos; também concede bolsas de estudo, pesquisa e trabalho para autores, pesquisadores e técnicos cujos projetos sejam considerados relevantes para a cultura local. Entre os primeiros selecionados, nenhum projeto beneficia direta ou indiretamente o Museu da Cidade de Campinas, mas se esses critérios de relevância

⁴¹⁴ COSTA, Maria Tereza. “Atraso em obras ameaça patrimônio”. In *Jornal Correio Popular*. Campinas, 26/08/07. Caderno Cidades. p. A 6. COSTA, Maria Tereza. “História da cidade se perde em ruínas”. In *Jornal Correio Popular*. Campinas, 16/09/07. Caderno Cidades. p. A 4. Nessa matéria, o secretário interino de Cultura, Esportes e Lazer e presidente do CONDEPACC, Francisco Lagos, defendeu a implantação de um instrumento urbanístico chamado “transferência de potencial construtivo”, considerado por ele como única saída para conservar o patrimônio histórico privado; a medida possibilita aos proprietários de imóveis tombados a transferência do potencial construtivo dessas áreas para outros locais de interesse do município. A transferência de potencial construtivo é um instrumento previsto no Estatuto da Cidade e faz parte do Plano Diretor de Campinas, mas para entrar em vigor precisa ser regulamentada. Quanto ao patrimônio histórico público nada foi mencionado.

⁴¹⁵ FUNDO MUNICIPAL DE INVESTIMENTO CULTURAL. Informe publicitário prefeitura de Campinas. *Jornal Correio Popular*. Campinas, 09/07/06, p. A5.

exigirem mais do que o espetacular, o Fundo de Investimento Cultural poderá se tornar a mais importante iniciativa da administração municipal de Campinas nos últimos vinte anos.

A localização da cidade de Campinas no estado de São Paulo favoreceu seu desenvolvimento econômico, certa independência política e uma posição de liderança em relação ao interior paulista, mas por estar tão próxima à capital Campinas parece ter se desincumbido da responsabilidade de criar e fortalecer um mercado artístico local; os campineiros não apenas freqüentam os circuitos culturais da cidade de São Paulo, mas é na capital que os artistas e produtores culturais de Campinas procuram se realizar.

Essa dissertação reuniu análises e reflexões para conhecer o que são os Museus da Cidade e saber como sua especialização pode contribuir para o desenvolvimento urbano no século XXI; e ao focar o Museu da Cidade de Campinas, a pesquisa revelou a deformação de sua proposta original e o desvio de suas funções. Entretanto, o propósito dessa dissertação é demonstrar que uma vez especializado na história e na cultura urbana o Museu da Cidade pode conceber alternativas às atuais estratégias de revitalização e criar formas de neutralizar a espetacularização da sociedade; o Museu da Cidade de Campinas, por sua vez, pode tornar-se um espaço de reflexões sobre as manifestações culturais da cidade relativamente autônomo da capital. Através de uma rede de parcerias e convênios, como o fez a Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo, o museu pode gerar qualificações profissionais como museologia, crítica de arte, conservação de objetos históricos, técnicas de montagem e iluminação de exposições e outras mais; as universidades e a administração municipal de Campinas possuem os conhecimentos especializados, as relações institucionais, os

instrumentos legais e as formas de financiamento necessárias a qualificação do Museu da Cidade de Campinas como tal.

Bibliografia

Introdução

. BARRETTO, Margarita. ***Museus Por Teimosia – Uma análise da utilidade social dos museus de Campinas***. Campinas, 1993. Dissertação em Ciências Aplicadas à Educação. Faculdade de Educação, Unicamp. 176p.

. BRUNO, Maria Cristina O. “O Museu da Cidade de São Paulo: as mudanças éticas sonhadas por Mário de Andrade”. In ***Revista do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, 1975-2005: 30 Anos de DPH – Departamento do Patrimônio Histórico***. São Paulo: DPH, 2006. 190p. v. 204. pp. 118-127.

. FARIAS, Agnaldo. “O museu no espaço urbano”. In ***Museus e Cidades***. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004. 282p. pp. 67-80.

. FEATHERSTONE, Mike. ***Cultura de Consumo e Pós-Modernismo***. São Paulo: Studio Nobel, 1995. pp. 95-155.

. RELATÓRIO DE ATIVIDADES/MuCi – Ano: 1998/99/ 2000/ 01/ 02/ 03/ 04/2005. Museu da Cidade de Campinas. 28p.

Capítulo 1

. ARGAN, Giulio C. ***História da Arte Como História da Cidade***. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 3ª edição. – (Coleção a). 280p. Il.

. _____. ***Arte Moderna***. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709p. Il.

- . BASSANI, Jorge. **As Linguagens Artísticas e a Cidade** – *Cultura urbana do século XX*. São Paulo: FormArte, 2003. 163p. Il.
- . BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. *Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 2ª edição. 431p.
- . CANCLINI, Néstor G. **Culturas Híbridas**. *Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003. 4ª edição – (Ensaio Latino-Americanos). 385p.
- . CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade; Editora Unesp, 2001 (edição original: 1992). 288p.
- . DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade Por Ele Mesmo**. Prefácio de Antônio Cândido. São Paulo: Edart, 1971. 361p.
- . ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 2v. 2ª edição brasileira (edição original: 1939). v.1. 274p.
- . FONSECA, Maria Cecília L. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/ MinC – IPHAN, 2005. 2ª edição ampl. 296p.
- . GUIMARAENS, Cêça. “O museu no espaço urbano: desafios e perspectivas”. In **Museus & Cidades**. SANTOS, Afonso C. N; GAUIMARAENS, Cêça (Org.). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004. 282p. pp. 53-66.
- . HARVEY, David. “Modernidade e Modernismo”. In **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 1993. pp. 16-44.

. HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987 (edição original: 1937). 532p.

. LEE, Rensselaer W. **Ut Pictura Poesis: la teoría humanística de la pintura**. Madri: Ediciones Cátedra, 1982 – (Ensayos Arte Catedra). 150p.

. LEON, Aurora. **El Museo. Teoría, praxis y utopia**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986. 3ª edición – (Cuadernos Arte Catedra). 378p. II.

. LOURENÇO, Maria Cecília F. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999 – (Acadêmica; 26). 293p.

. MACHADO, Ana Maria A. “Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil”. In **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia moderna**. Betânia G. Figueiredo (Org.). Belo Horizonte: Argumentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005. 239p. II. – (Scientia/UFMG; 5v.). pp. 137-149.

. MONTANER, Josep M. **Museus Para o Século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 157p.

. O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco – A ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. – (Coleção a). 138p.

. POSSAS, Helga C. G. “Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural”. In **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. Betânia G. Figueiredo (Org.). Belo

Horizonte: Argumentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005. 239p. Il. – (Scientia/UFMG; 5v.). pp. 151-162.

. PRIMO, Judite. “MINOM – Pensar Contemporaneamente a Museologia”. Publicado no Site do Movimento Internacional Para Uma Nova Museologia na internet. Disponível na world wide web: <http://www.minom-icom.org/txt0/txt4.html>.

. ROUANET, Sergio P. **As Razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 (edição original: 1983). Pp. 229-277.

Capítulo 2

. BARRETTO, Margarita. **Museus Por Teimosia – Uma análise da utilidade social dos museus de Campinas**. Campinas, 1993. Dissertação em Ciências Aplicadas à Educação. Faculdade de Educação, Unicamp. 176p.

. BRUNO, Maria Cristina O. “Museu da Cidade de São Paulo: as mudanças éticas sonhadas por Mário de Andrade”. In **Revista do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, 1975-2005: 30 anos de DPH – Departamento do Patrimônio Histórico**. São Paulo: DPH, 2006. 190p. v. 204.

. CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade; Editora Unesp, 2001 (edição original: 1992). 288p.

. COSTA, Lygia M. **De Museologia, Arte e Políticas de Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002. 388p. Il.

. DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO. “O que é o DPH?”. [online]. São Paulo. Disponível na world wide web: <<http://www.prodiam.sp.gov.br/dph/instituc/index.htm>>.

. DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade Por Ele Mesmo**. São Paulo: Edart, 1971. 361p.

. O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco – A ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. – (Coleção a). 138p. II.

. Secretaria Municipal de Comunicação e Informação/Prefeitura de São Paulo. “Marta define Museu como um presente a altura dos 450 anos”. [online]. São Paulo, 12/01/04. Disponível da world wide web: <http://www.portal.prefeitura.sp.gov.br/noticias/sec/comunicacao_e_informacao/2004/01/0018>.

. VILLALBA, Patrícia. “São Paulo na visão de um pesquisador”. In **Jornal O Estado de São Paulo**. São Paulo, 27/08/07. Ano XXI, nº 7141. Caderno 2. p. D1.

. WAKAHARA, Julio Abe. “Expedição São Paulo 1985”. In **Expedição São Paulo 450 Anos: uma viagem por dentro da metrópole**. Museu da Cidade de São Paulo. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Instituto Florestan Fernandes, 2002. 224p. II.

Capítulo 3

. ALMEIDA, Paulo M. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976 – (Coleção Debates). 241p. il.

- . BARRETTO, Margarita. ***Museus Por Teimosia: uma análise da utilidade social dos museus de Campinas***. Campinas, 1993. Dissertação em Ciências Aplicadas à Educação. Faculdade de Educação, Unicamp. 176p.
- . BERTUCCI-MARTINS, Liane. “Gripe Espanhola”. Disponível na world wide web: <<http://www.anpuh.uepg.br/xxxiii-simposio/anais/textos.>>.
- . CAMPINAS SÉCULO XX – 100 ANOS DE HISTÓRIA. “1940-1959: tempo de reconstrução”. ***Jornais Correio Popular e Diário do Povo***. Campinas, 04/02/2000. Caderno Especial. 20p.
- . DEBORD, Guy. ***A Sociedade do Espetáculo***. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p.
- . DITCHUM, Ricardo. “Fundação Febre ganha sede em Campinas: a entidade, que cuida da preservação do patrimônio arquitetônico, garante sede em local histórico”. In ***Jornal Folha de São Paulo***. São Paulo, 29/07/91.
- . FARDIM, Sônia A. (Org). ***Imagens de Um Sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972***. Campinas: Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo/Museu da Imagem e do Som, 1995. 126p. II.
- . FÓRUM CAMPINAS 2010. “Campinas 2010: uma agenda para a década”. Campinas, 14/10 a 09/12/99. Rede Anhanguera de Comunicação, Companhia Paulista de Força e Luz. 32p.

. Lasar Segall. Biografia. Disponível na world web wide: <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/segall/index.htm>

. LORETTE, Antonio C. R. “Lidgerwood Manufacturing Company Limited”. Campinas, 1991. In **Processo nº 003, de 17/01/89 – Estudo de Tombamento da Lidgerwood Manufacturing Ltda.** Campinas, CONDEPACC.

. MENESES, Ulpiano B. “O museu na cidade X a cidade no museu: para uma abordagem histórica dos museus de cidade”. In **Revista Brasileira de História.** São Paulo: Marco Zero, 1985. v. 5, nº 8/9, set. 1984/abr. 1985. pp. 197-205.

. MIRANDA, Célio R. T. “Projeto Original: Museu da Cidade – Campinas/1987”.

. MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX.** São Paulo: Itaú Cultural, 1991. 2ª edição ver. 168p.

. MORETHY, Maria de Fátima C. “Grupo Vanguarda: heranças construtivas”. Disponível na world wide web: <http://www.iar.unicamp.br/galeria/construtivas/index.htm>.

. MUSEU DA CIDADE – LIDGERWOOD 1991. Campinas: Secretaria de Cultura e Turismo, 1991. Catálogo. 04p.

. MUSEU DA CIDADE – PROJETO PRELIMINAR. Museu de Arqueologia e Etnologia/USP. 10p.

. PORTO, Geraldo. (org.). “Inventários do telegrafista da velha estação de trem que se apaixonou pelos desenhos de Paul Klee”. In **Coleção Mário Bueno**. Campinas: Unicamp, 2005. Catálogo. 83p.

. RELATÓRIO DE ATIVIDADES/MuCi – ANO: 1998/99/2000/ 01/ 02/ 03/ 04/2005. Museu da Cidade de Campinas. 28p.

. SANTOS, Raquel C. “O Salão que fez de Campinas pólo de referência em arte contemporânea”. In **Jornal da Unicamp**. Campinas, 01-07/10/07. p. 08.

. SANTUCCI, Silvana G. “Febre Amarela”. Disponível na world wide web: <http://www.sucen.sp.gov.br/doencas/dengue_f_amarela/texto>.

. SISTEMA BRASILEIRO DE MUSEUS. Disponível na world wide web: <<http://www.museus.gov.br>>.

. VALLE, Marco do. “Grupo Vanguarda: no acervo da galeria de arte Unicamp”. In **Grupo Vanguarda – Geraldo de Barros: obras do acervo da Galeria de Arte Unicamp**. Campinas: Gráfica Central Unicamp/Sitta Gráfica, 2006. Catálogo. 28p. pp. 4-8.

. VILLANUEVA, Ana A. **Preservação Como Projeto - Área do pátio ferroviário central das antigas Cia. Paulista e Cia. Mogiana – Campinas,SP**. São Paulo, 1996. 3 v. Dissertação. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. vol.1.

Conclusão

- . CANCLINI, Nestor G. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. (primeira edição: 1995).

- . COSTA, Maria Tereza. “Atraso em obras ameaça patrimônio”. In **Jornal Correio Popular**. Campinas, 26/08/07. Caderno Cidades, p. A6.

- . _____. “História da cidade se perde em ruínas”. In **Jornal Correio Popular**. Campinas, 16/09/07. Caderno Cidades, p. A4.

- . DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p.

- . FUNDO MUNICIPAL DE INVESTIMENTO CULTURAL. Informe publicitário prefeitura de Campinas. In **Jornal Correio Popular**. Campinas, 09/07/06. p. A5.

- . MACHADO, Ana Maria. “Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil”. In **Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna**. (Org). Betânia G. Figueiredo. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005. 239p. II. – (Scientia/UFMG; 5v). pp. 137-149.

- . POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS – Relatório de Gestão 2003-2004. Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. Brasília: MinC/IPHAN/Demu, 2005. 72p.

Bibliografia Adicional

. ANAIS I SEMANA DOS MUSEUS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. (Museu de Arqueologia e Etnologia, Museu de Arte Contemporânea, Museu Paulista e Museu de Zoologia). São Paulo, 18 a 22/05/97. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 1997.

. ANAIS II SEMANA DOS MUSEUS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – Brasil: Quinhentos Anos e Novo Milênio. (Museu de Arqueologia e Etnologia, Museu de Arte Contemporânea, Museu Paulista e Museu de Zoologia). São Paulo, 30/08 a 03/09/99. Pró-Reitoria de Extensão Universitária, USP, 1999. 150p.

. ARANTES, Antonio A. ***O Que é Cultura Popular***. São Paulo: Brasiliense, 1983. 4ª edição (1ª edição: 1981) – (Coleção Primeiros Passos, nº36).

. _____. “O Patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda”. In ***Resgate Revista Interdisciplinar de Cultura***. Campinas: Área de Publicações CMU/Unicamp, nº 13, 2004. pp. 11-18.

. ARANTES, Otília B. F; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. ***A Cidade do Pensamento Único – desmanchando consensos***. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. – (Coleção Zero à Esquerda).

. BAXANDALL, Michael. ***Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros***. São Paulo: Cia das Letras, 2006. 210p.

. BENJAMIM, Walter. ***Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo***. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. pp. 32-101.

- . BERMAN, Marshall. ***Tudo o Que É Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade***. São Paulo: Cia das Letras, 1986 (edição original: 1982). 360p.
- . BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. ***O Amor Pela Arte – os museus de arte na Europa e seu público***. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003 (edição original: 1969). 242p.
- . COELHO, Teixeira (Org). “O pintor da vida moderna”. In ***A Modernidade de Baudelaire***. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. pp. 159-199.
- . _____ . ***Moderno e Pós Moderno – Modos & Versões***. São Paulo: Iluminuras, 1995, 3ª edição. 227p.
- . CONGRESSO INTERNACIONAL PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADANIA. Departamento de Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, 1991. 11 a 16/08/1991. livro: O Direito à Memória. São Paulo: DPH, 1991. 235p.
- . FARIAS, Agnaldo. “Robert Smithson – o artista como viajante”. In ***Revista de Estudos Regionais e Urbanos Espaço & Debates – cidade, cultura, (in)civilidade***. São Paulo: PW Gráficos e Editores Associados, 2003. v.23 – n. 43-44, jan/dez 2003. pp. 121-128.
- . FEATHERSTONE, Mike (Org). “Modernidade e Ambivalência”. In ***Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade***. Petrópolis: Editora Vozes, 1994. pp. 155-182.

- . FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990 (edição original: 1977) – (Coleção a), 293p.
- . GUZMÁN, María O. M. Marco conceptual: museología e reproducciones. In **Encanto Y Desencanto: el público ante las reproducciones en los museos (tres casos del Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México)**. Córdoba: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001 – (Colección Obra Diversa). 243. pp. 27-81.
- . GOMBRICH, Ernest H. “A concepção renascentista de progresso artístico e suas conseqüências” [1952]. In **Norma e Forma**. São Paulo: Martins Fontes, pp. 1-14.
- . HOLLANDA, Heloisa B. (org.). **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. 273p.
- . _____; RESENDE, Beatriz. (org.). **Artelatina: cultura, globalização e identidades**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 266p.
- . HOLLANDA, Sérgio B. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984. 17ª edição (1ª edição: 1982) – (Coleção Documentos Brasileiros, vol. 1.). 158p.
- . JACQUES, Paola B. “Internacional Situacionista”. In **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. pp. 13-96.
- . JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática; Unicamp, 1996. pp.13-78.

. JORNAL MUSEUMUSEU. Belo Horizonte: FUMARC Impressões, 2006. Ano 01, nº 1. 28p.

. LIPOVETSKY, Gilles. **La Era Del Vacío**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990. 4ª edição (edição original: 1983). 221p.

. _____. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Cia das Letras, 1991 (edição original: 1987).

. MARQUES, Ricardo A. “A Metrópole”. In **Metrópole e Abstração**. vol. 1. São Paulo, 1993. Tese de Doutorado em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. pp. 27-51.

. OBRIST, Hans U. **Arte Agora!:** em 5 entrevistas / Mathew Barney, Maurizio Cattelan, Olafur Eliassom, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija / Hans Ulrich Obrist. São Paulo: Alameda, 2006 – (Coleção Situações S.I.). 114p.

. PEIXOTO, Nelson B. **A Sedução da Barbárie: o marxismo na modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1982. 207p.

. ROSSETTI, Marta B; GRAF, Márcia Elisa C. (org.). **Cidades Brasileiras II: políticas urbanas e dimensão cultural**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1999. 158p.

. ROUANET, Paulo Sérgio. **Mal Estar na Modernidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1998 (primeira edição: 1993).

. SENNET, Richard. ***O Declínio do Homem Público***. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

. SUBIRATS, Eduardo. ***A Cultura Como Espetáculo***. São Paulo: Nobel, 1989. 156p.

. ZUKIN, Sharon. “Aprendendo com Disney World”. In ***Revista de Estudos Regionais e Urbanos Espaço & Debates – cidade, cultura, (in)civilidade***. São Paulo: PW Gráficos e Editores Associados, 2003. v.23 – n. 43-44, jan/dez 2003. pp. 11-27.

Anexos:

1) Transcrição.

MUSEU DA CIDADE – CAMPINAS/1987

Projeto Original – Célio Roberto Turino de Miranda (Coord. Museus)

- Acervo conjunto dos Museus do Bosque – Histórico, do Índio e do Folclore – a partir de doações espontâneas; Museu do Índio visto como “o mais típico museu tradicional, onde o acervo é apenas apresentado como algo curioso e pitoresco”; organização de forma a manter a distinção entre as classes sociais e “cultura superior branca” e “selvagens primitivos”.
- Instrumentos musicais obedecem aos mesmos critérios: Carlos Gomes, busto, partituras e maquete do antigo teatro municipal = status de “História”; Banda do Boi (1910/30) na Vila Industrial, popularizada nos carnavais = tombados no Museu do Folclore.
- Idem para os objetos do cotidiano: porcelanas, porta-jóias, retratos e quadros do Marquês de Três Rios, objetos utilitários e decorativos, utensílios domésticos, figuras de barro no Museu Histórico; máquinas industriais e instrumentos de trabalho rural no Museu do Folclore.
- Organização dos museus apresentando uma cultura como “A CULTURA” em contradição com a “imutável e curiosa cultura da plebe”; Museu do Índio como cultura estacionária, indiferenciando as diversas etnias como iguais, primitivas e exóticas.
- “Museu apresentado como sendo o espaço legítimo... Valores e concepções das classes dominantes são implementados como se fossem modos de agir e de pensar de todos... História como fruto de ação exclusiva de grandes personagens, ao privilegiar objetos que reafirmam relações de tutela, dependência, autoridade ou favor, considerando-os como naturais e expressão do caráter nacional”.

- O público visitante não se vê no museu...
- “A conquista de direitos transforma-se em dádivas. A individualidade das classes populares é anulada transformando-se em multidão e apenas os filhos das elites aparecem providos de personalidade própria, reforçando a distinção massa/elite, bem como a subordinação da primeira à segunda”.
- ... “O museu serve para o cerceamento de toda manifestação que se coloque fora do controle dominante, invalidando conhecimentos e valores da maioria de seus visitantes, num cruel processo de perda cultural. Romper com a intimidação social estabelecida na linguagem especialista-competente do museu é responder à uma exigência público-democrática acabando com o humilhante sentimento de exclusão, provocado no descompasso entre as idéias do visitante e o saber estabelecido”.
- Elaborar uma nova proposta museológica que interprete, dialeticamente, a realidade histórica e possibilite ao visitante o seu reconhecimento de humanidade, bem como em suas condições sociais, transformando-se em interlocutor pleno no museu.
- Fundamental que se organize a partir de um projeto que, no mínimo, introduza a noção de projeto histórico e, por conseguinte, contraditório e tumultuado.
- Contextualização X isolamento objetual; respeito à diversidade cultural; rompimento da organização positivista dos museus, que hierarquiza culturas ao separá-las em espaços determinados.
- É preciso que o visitante reconheça a si próprio de maneira que o papel do indivíduo, enquanto agente histórico, seja destacado (expor objetos e documentos das classes populares, principalmente trabalhadora, valorizando o mundo do trabalho, dentro e fora da fábrica, seus movimentos, suas lutas).

- Abordagens temáticas gerais como Constituinte, Eleições, Dívida Externa e outros, através de seus reflexos na vida local.
- Demonstrar que avós, pais e o próprio visitante participaram ou sofreram influências de cada acontecimento histórico, mesmo quando se omitiram.
- Acervo permanente já apresenta um novo personagem: os trabalhadores.
- Apresenta a problemática dos escravos inserida num contexto de produção econômica além das lutas sociais.
- Exposições itinerantes contribuiriam para dar maior dinamismo (“A História das Eleições no Brasil”, “Memória do Trabalhador Ferroviário em Cps”, “O Cometa no Tempo e no Espaço”, “A Bomba Atômica em Hiroshima e Nagasaki”) bem como o estreitamento das relações do museu com entidades da sociedade civil.
- Defesa do Patrimônio Cultural: que valores preservar? Que patrimônio?
- Discussão do espaço físico: mancha urbana (Estação Ferroviária e Vila Guanabara) pertencentes à FEPASA. Casas e estação em deterioração.
- Equipe do projeto se entusiasma (1985), pois todas as idéias de preservação podem ser postas em prática naquele santuário do patrimônio. Transformar a Estação num centro cultural dinâmico com cinema, teatro, galerias, biblioteca, museu, oficinas. Moradores beneficiados com recuperação e valorização da área, encontrando fonte alternativa de renda como pequenos negócios, guias turísticos, etc.
- Realidade: FEPASA não tinha interesse em preservar; transtorno aos moradores daquela tranqüila e pacata vila com barulho, movimento; preservação implicava manutenção das casas de madeira, que não interessava aos moradores (barracos de favela frente à alvenaria da pequena e média burguesia). Ótima recepção, pois acreditavam que

obteriam a posse definitiva das casas (FEPASA) para derrubá-las e construir em alvenaria.

- Conclusão: É possível pensar em defesa do patrimônio sem limitar-se à fetichização de monumentos. Necessidade de criar mecanismo legal, superior ao museu, que impossibilite a continuidade da destruição de parte do patrimônio ainda existente.
- Propostas: A) unificar os museus contribuindo para quebrar o condicionamento gerado pela organização anterior; exposição do acervo deve ter um caráter mais permanente e de conjunto, possibilitando ao público visitante (150 mil/ano) – sobretudo periferia e estudantes – uma introdução na história local, abrangendo os seguintes tópicos: 1) do surgimento ao apogeu do café (fundação da cidade e sua transformação em pólo cafeeiro, aquisição de infraestrutura de serviços, comércio, transporte e arrancada industrial); 2) transição: declínio da produção de café, febre amarela, consolidação da infraestrutura urbana, início da industrialização e universo sócio-cultural da época; 3) arrancada industrial à atualidade: multinacionais, universidades, modernização dos serviços, vocação oposicionista, expansão da periferia, movimentos sociais.
- Esta exposição ocupará todo o espaço do sobrado – MF e MH. No MI transformá-lo em galeria para exposições temporárias; sala de auditório em anexo e instalação para pesquisa, administração e reserva técnica. Acervo indígena em exposições temáticas sem organizá-lo o ano todo; implementação do arquivo histórico que dará sustentação para as exposições na cidade em outro local, mas sob a direção do Museu Histórico Municipal.
- B) Projetos Especiais: museus locais não têm tradição enquanto instituição científica ou de pesquisa. Não pode continuar sub-aproveitado no que toca à popularização de um conhecimento científico mais profundo, devendo servir como ponte entre a produção científica

acadêmica e a população. Estabelecimento de convênios com instituições científicas, acadêmicas ou não, pode possibilitar a popularização. Estabelecer diálogo entre instituições e sociedade, adaptando determinadas pesquisas à linguagem museológica traduzida a partir, principalmente, do artefato. Ligação tripartite entre produção científica, museu e população não pode se confundir com vulgarização dos trabalhos acadêmicos, mas um novo discurso que coloque as três partes em pé de igualdade, impossibilitando que se estabeleça uma relação de subordinação entre elas.

- 1) Projeto “Memória do Trabalhador Ferroviário”, 1985. Já há um convênio entre Ministério da Cultura/Divisão de Referência Cultural e Unicamp/Arquivo Edgar Leuenroth.
- 2) Projeto “Casarão de Joaquim Egídio” – restauração e valorização da memória local, sobretudo produção cafeeira.
- 3) Projeto “Centenário da Abolição dos Escravos” – Movimento Negro Unificado (MNU). Criação de uma curadoria para o centenário (1988).

Além dessas o museu deverá estar aberto a outras propostas que possam surgir da comunidade como memória dos movimentos sociais, documentação de manifestações da cultura popular, defesa das sociedades indígenas, etc.

Exposições temporárias e itinerantes descentralizadas para escolas e pontos de cultura da cidade. Como temática para novas exposições grandes problemas do momento (Plano Cruzado – história do dinheiro) e aprofundamento de questões específicas da cidade.

- C) Defesa do Patrimônio: exposições que mostrem os contrastes da evolução do patrimônio através de fotos, pinturas, artefatos e eventos culturais (contrastos da evolução urbana da cidade através das aquarelas de José de Castro Mendes e fotos recentes de uma mesma região); edição de séries de cartões postais, cartazes e campanhas de

restauração e valorização de moradias, etc. Envolvimento de crianças num processo educativo que una o lúdico ao didático – Mico do Patrimônio (mico que ficasse c/a carta figurando destruição e seu par correspondente). Sensibilizar a criança para a preservação da memória cultural.

- D) Museu na Rua – “No momento em que o artefato transforma-se em acervo, perde seu valor de uso e deixa de expressar um conjunto de significados que estavam incorporados no cotidiano de quem os manejava”. Ao invés de levar o acervo até o museu, invertermos levando o museu até o conjunto patrimonial, ou seja, “Um museu que rompe suas limitações institucionais, a noção notorial e burocrática de seu acervo, para abarcar um território e uma comunidade, em que os habitantes, além de visitantes, assumem também a condição de agentes” (“O Mundo da Cidade X A Cidade no Museu” – Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Revista Brasileira de História, ANPUH, 1985). “Um museu de intervenção no espaço urbano que seja dinâmico, não apenas pela rotatividade das exposições, mas que se incorpore ao dia à dia da cidade sensibilizando a população a se reconhecer enquanto agente histórico ao chamar atenção para a história daquilo que nem sempre é considerado significativo, mas exatamente por ser comum e estar incorporado ao cotidiano das pessoas, constitua a base das relações sociais e, portanto, históricas”.
- Como princípio do trabalho escolher uma região para projeto piloto – região do Mercado Municipal (reúne conjunto de relações que está na gênese da civilização). Exposições de rua, reportagens, registros fotográficos, festas, etc, reunindo população local (vendedores, motoristas, trambiqueiros, consumidores, transeuntes) para refletir sobre a atividade do mercador, ou sistema de transportes ao seu redor.
- Que vá para a rua encontrando-se com a população e seu cotidiano e que se vincule aos movimentos sociais do presente. Livrá-los do

estigma é abri-lo a todo tipo de manifestação cultural, passada ou presente, de forma que a legitimidade deixe de existir cedendo lugar apenas ao respeito mútuo e à dignidade humana.

2) SMAJC - Coordenadoria Setorial de Documentação - Biblioteca Jurídica

DECRETO Nº 14843 DE 03 DE AGOSTO DE 2004

(Publicação DOM de 04/08/2004:09)

Dispõe sobre o Regimento Interno Estabelecido para o Museu da Cidade de Campinas - MUCI.

A Prefeita Municipal de Campinas, no uso de suas atribuições legais,

D E C R E T A :

Art. 1º Fica aprovado o Regimento Interno estabelecido para o Museu da Cidade de Campinas – MUCI, anexo a este decreto.

Art. 2º Este decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 3º Ficam revogadas as disposições em contrário.

Campinas, 03 de agosto de 2004

IZALENE TIENE
Prefeita Municipal

MARÍLIA CRISTINA BORGES
Secretária Municipal de Assuntos Jurídicos e da Cidadania

VALTER VENTURA DA ROCHA POMAR
Secretário Municipal de Cultura, Esportes e Turismo

Redigido na Coordenadoria Setorial Técnico-Legislativa da Secretaria Municipal de Assuntos Jurídicos e da Cidadania, conforme Ofício nº 615, e em nome da Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo, e publicado na Coordenadoria de Gabinete e Governo, na data supra.

RONALDO VIEIRA FERNANDES
Coordenador Setorial Técnico-Legislativo

JMR-DCR-04-47

REGIMENTO INTERNO DO MUSEU DA CIDADE DE CAMPINAS - MUCI

CAPÍTULO I – NATUREZA E FINALIDADE

Art. 1º O Museu da Cidade, órgão da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo da Prefeitura Municipal de Campinas, criado através da Lei Municipal nº 3.751, de 29 de janeiro de 1969 e alterado pelas Leis nº 3.799, de 23 de setembro de 1969 e Lei nº 7.200, de 23 de outubro de 1992, com sede na Avenida Andrade Neves, 01, centro, reger-se-á pelo presente regimento.

Art. 2º O Museu da Cidade tem como objetivo a preservação dos suportes materiais da memória e o patrimônio cultural imaterial da cidade de Campinas, a fim de estimular a difusão do conhecimento e da formação cultural da população brasileira.

Art. 3º Compete ao Museu da Cidade:

I - estimular as instituições existentes na cidade de Campinas a preservarem os suportes materiais da sua memória e suas tradições culturais oferecendo assessoria técnica, além de emitir pareceres, propor modelos de organização bem como de acondicionamento do acervo, sempre que lhe sejam solicitados;

II - promover a coleta de objetos, documentos, peças, imagens e reproduções que interessem à preservação e difusão da memória e da história da cidade de Campinas, desde que a preservação destes objetos, documentos, peças, imagens e reproduções estejam ameaçadas, mediante solicitações aos seus proprietários ou detentores ou por compra ou permuta, para tanto obtendo a necessária autorização do Prefeito Municipal;

III - promover o registro através de fotografias, filmagens ou inscrição em livro de tombamento apropriado das manifestações culturais populares e incentivar a criação de condições sociais e econômicas para que estas se desenvolvam;

IV - desenvolver pesquisas relacionadas com seu acervo, com domínios conexos e com os campos de atuação do Museu;

V - promover exposições públicas de seu acervo e de acervos conexos, assim como receber exposições itinerantes;

VI - desenvolver ações culturais e sócio-educativas de forma a se atingir os fins estabelecidos pelo artigo 2º deste regimento;

V - desenvolver ações culturais e sócio-educativas de forma integrada a outros órgãos públicos e privados de natureza congênere de forma a se atingir os fins estabelecidos pelo artigo 2º deste regimento;

VI - procurar fazer com que suas ações revertam em possibilidades de geração de renda e emprego para os agentes envolvidos.

Parágrafo único. Todas as atividades desenvolvidas pelo Museu serão aprovadas pela Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo e serão coerentes com a política cultural global e setorial da PMC, obedecidas suas normas regulamentares, tendo como preocupação básica a integração das suas diversas atividades, a relação com seus freqüentadores e a necessidade de uma permanente reavaliação de sua natureza e objetivos.

CAPÍTULO II – DO PATRIMÔNIO, ADMINISTRAÇÃO E RECURSOS FINANCEIROS

Art. 4º O Museu da Cidade está subordinado à Coordenadoria de Extensão Cultural da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo da Prefeitura Municipal de Campinas e tem em sua organização interna os seguintes setores:

I – Conselho de Administração;

II – Chefia de Setor – Coordenador(a);

III – Núcleo de Pesquisa;

IV – Núcleo de Ação Educativa;

V – Núcleo Museológico;

VI - Núcleo Administrativo.

Art. 5º O órgão diretivo do Museu da Cidade é o Conselho de Administração e terá sua composição, organização interna e competências de acordo com o estabelecido pela Lei Municipal nº 3.751, de 27 de janeiro de 1969 em seus artigos 3º, 4º, 5º e 6º.

Art. 6º À Chefia de Setor compete:

I – organizar, coordenar e supervisionar todas as atividades desenvolvidas pela equipe do Museu da Cidade;

- II - delegar funções aos funcionários lotados no Museu da Cidade de acordo com o estabelecido no quadro funcional e no Estatuto do Servidor Público Municipal;
- III – representar o Museu em eventos técnicos, científico e culturais relacionados à área de atuação do Museu;
- IV – formatar o planejamento anual do Museu;
- V – encaminhar os procedimentos burocráticos e administrativos junto aos órgãos da Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo, da Prefeitura Municipal de Campinas e às instituições parceiras.

Art. 7 Os Núcleos são unidades da estrutura organizacional do Museu da Cidade para efeito de pesquisa, ensino, serviços técnicos, serviços administrativos, obedecida a orientação geral do Conselho de Administração.

Parágrafo único. Os Núcleos poderão ser modificados por decisão do Conselho Administrativo, por maioria absoluta.

Art. 8º Ao Núcleo de Pesquisa compete:

- I – realizar pesquisas que subsidiem as ações culturais e sócio-educativas a serem desenvolvidas pelo Museu e ou instituições parceiras, sempre que solicitado pela Chefia de Setor;
- II – desenvolver pesquisas relacionadas com o acervo, com domínios conexos e com os campos de atuação do Museu;
- III – identificar os suportes materiais da memória e as manifestações culturais imateriais a serem preservadas, de acordo com o estabelecido no art. 3º, parágrafos II e III, deste regimento;
- IV – colaborar na elaboração e execução do planejamento do Museu.

Art. 9º A Biblioteca do Museu da Cidade é especializada em História da Cultura Material e nas áreas de Documentação de Coleções, Conservação e Restauração, Exposições, Educação em Museus e História da Cidade de Campinas.

Parágrafo único. O Núcleo de Pesquisa é responsável pela Biblioteca do Museu da Cidade.

Art. 10. Ao Núcleo de Ação Educativa compete:

- I – elaborar e executar, ouvido o Conselho Administrativo, a Chefia de Setor e Núcleos de Pesquisa e Museológico, as ações culturais e sócio-educativas a serem desenvolvidas;
- II – estabelecer os programas de estágios de forma a contribuir para a formação do estagiário;
- III – propor intervenções culturais e sócio-educativas aos outros órgãos da Administração pública e entidades da sociedade civil organizada.
- IV – incentivar a preservação da memória de acordo com o estabelecido no Art.3º, inciso I, deste regimento;
- V - colaborar na elaboração e execução do planejamento do Museu.

Art. 11. Ao Núcleo Administrativo compete:

- I – realizar o levantamento do material necessário ao bom andamento das atividades do museu e encaminhar esta solicitação à Chefia de Setor;
- II – realizar o inventário anual do patrimônio;
- III – realizar o controle e preenchimento das folhas de frequência e dos formulários necessários ao gerenciamento de recursos humanos, encaminhando os mesmos à Chefia de Setor;
- IV – elaborar e realizar os ofícios e memorandos quando solicitados;
- V – controlar e gerenciar os serviços prestados ao museu;
- VI – manter o arquivo corrente do Museu organizado.
- VII - colaborar na elaboração e execução do planejamento do Museu.

Art. 12. Ao Núcleo Museológico compete:

- I – manter os acervos organizados, acondicionados e preservados;

- II – realizar anualmente inventário, com respectivo memorial descritivo, das peças que compõe o acervo, ressaltando quando houver a necessidade de alguma intervenção nas mesmas para a sua melhor preservação;
- III – elaborar e executar, ouvido o Conselho Administrativo, a Chefia de Setor e Núcleos de Pesquisa, Ação Educativa e Administrativo, projetos de exposições para o acervo do museu bem como de exposições itinerantes que por ventura o museu vier a receber;
- IV – supervisionar os serviços de vigilância, em colaboração com o Núcleo Administrativo, com o objetivo de proteger a integridade das peças expostas;
- V - colaborar na elaboração e execução do planejamento do Museu.

CAPÍTULO III – DA ADMINISTRAÇÃO, ORGANIZAÇÃO E ESPAÇO INTERNO

Art. 13. A Estrutura Funcional do Museu da Cidade é composta pelos seguintes cargos e funções:

- I - Chefia de Setor;
- II - 3 (três) historiadores;
- III - 1 (um) agente cultural;
- IV - 2 (um) especialistas administrativo;
- V - 1 (um) assistente administrativo;
- VI - 1 (um) auxiliar de serviços gerais.

Art. 14. A Chefia de Setor é de livre escolha do Prefeito Municipal e tem suas atribuições definidas no art. 6º do presente regimento.

Art. 15. Os historiadores terão suas funções definidas, respeitando-se o estabelecido na [Lei nº 1.399/55](#) (Estatuto do Servidor Público Municipal de Campinas) e [Lei nº 6.767/91](#) (Plano de Cargos, Carreira, Salário e Benefícios) a partir de sua alocação nos núcleos supra-descritos, prioritariamente os Núcleos de Pesquisa e de Ação-Educativa.

Art. 16. Os Agentes Culturais terão suas funções definidas, respeitando-se o estabelecido nas leis mencionadas no artigo anterior, a partir de sua alocação nos núcleos supra-descritos, prioritariamente o Núcleo de Ação-Educativa.

Art. 17. Os Especialistas Administrativos e Assistentes Administrativos terão suas funções definidas, respeitando-se o estabelecido nas leis mencionadas no artigo 15, a partir de sua alocação nos núcleos supra-descritos, prioritariamente o Núcleo Administrativo.

Art. 18. Os Auxiliares de Serviços Gerais terão suas funções definidas, respeitando-se o estabelecido nas leis mencionada no artigo 15, a partir de sua alocação nos núcleos supra-descritos, prioritariamente o Núcleo Administrativo.

Art. 19. Todas os cargos e funções previstas no art. 13 deste regimento, exceto a descrita no inciso I, serão preenchidas através de aprovação em Concurso Público, de acordo com o previsto na Constituição Federal.

CAPÍTULO IV - DA AQUISIÇÃO DE OBJETOS E REGISTROS DOCUMENTAIS PARA O ACERVO DO MUSEU

Art. 20. A aquisição de objetos e registros documentais, sejam eles sonoros, iconográficos ou textuais, para o acervo poderá ocorrer por compra, doação, legado ou permuta.

Art. 21. Para cada aquisição, a qualquer título, lavrar-se-á um termo de incorporação ao acervo, bem como ficha catalográfica.

Art. 22. É proibitivo aos funcionários do Museu realizar qualquer aquisição, transferência, empréstimo ou doação do acervo sem autorização oficial pela Chefia Setorial.

Parágrafo único: A Chefia Setorial deverá ter autorização do Conselho Administrativo e/ou da Coordenadoria de Extensão Cultural para fins de aquisição, transferência e doação do acervo, sendo que o destombamento deve ser submetido ao Gabinete da(o) Prefeita(o).

CAPÍTULO V - DO ACESSO, AGENDAMENTO E FUNCIONAMENTO DAS ATIVIDADES

Art. 23. A programação das atividades, incluindo exposições, assim como a utilização do espaço museológico será de responsabilidade da Chefia de Setor, cumprida a legislação vigente, bem como o caráter último do Museu determinado neste Regimento.

Art. 24. As exposições de material não pertencente ao acervo do MUCI devem ser precedidas de um projeto curatorial aprovado pelo Museu.

Art. 25. Cabe à direção do Museu determinar o horário e os dias de semana em que o Museu estará aberto à visitação pública.

CAPÍTULO VI - DA POLÍTICA DE ACERVO

Art. 26. É permitida a execução de reproduções fotográfica apenas do acervo material do Museu, por parte de terceiros, com a finalidade única de atendimento à pesquisa.

Art. 27. A execução de reproduções do acervo material só poderão ser permitidas através de requerimento do interessado ao Museu, com a contrapartida do interessado em apresentar a referência do objeto como pertencente ao acervo do MUCI.

Art. 28. O acervo iconográfico e bibliográfico não poderá ser reproduzido, em virtude das exigências de conservação dos mesmos e dos riscos que o processo de reprodução oferece.

Art. 29. O acervo bibliográfico do MUCI poderá ser consultado para pesquisa, sendo vedados os empréstimos e as reproduções.

Art. 30. A Política de Acervo será constantemente avaliada pela equipe de pesquisadores, historiadores do Museu, juntamente com a Chefia Setorial do Museu e com parecer do Conselho Administrativo.

CAPÍTULO VII - DA AÇÃO EDUCATIVA

Art. 31 O Projeto de Ação Educativa do Museu da Cidade deve englobar:

- I - atividades pedagógicas visando melhor aproveitamento da potencialidade educacional dos acervos do Museu, bem como das exposições realizadas " in loco" ou itinerantes;
- II - identificar e contatar o público alvo, objeto das atividades educativas, desenvolvendo técnicas de divulgação específicas para públicos escolares e não escolares;
- III - promover, periodicamente, a avaliação das atividades específicas desenvolvidas na área;
- IV - elaborar, anualmente, programa de trabalho, cujos projetos educacionais levem à eficácia da Área e ao atendimento de seus objetivos, entendendo as especificidades das ações educativas dentro dos parâmetros da Educação Não Formal;

V - divulgar os resultados de suas atividades;
V - exercer outras atribuições que lhe forem atribuídas pela direção do Museu.

CAPÍTULO VIII - DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 32. O Museu da Cidade - MUCI poderá receber, através do Fundo de Assistência à Cultura, patrocínios financeiros e doações para projetos específicos a serem desenvolvidos pelo Museu ou em parceria com outros órgãos públicos.

Art. 33. Os Núcleos de Pesquisa, Ação Educativa, Administrativo e Museológico, poderão propor ao Conselho de Administração do Museu da Cidade seus respectivos regimentos.

Art. 34. A Chefia de Setor do Museu da Cidade terá o prazo de 60 dias a partir da data de publicação deste Regimento para encaminhar solicitação à Prefeita Municipal para a nomeação do Conselho de Administração, de acordo com a Lei Municipal nº 3.751, de 29 de janeiro de 1969.

Art. 35 Constituído o Conselho de Administração, a Chefia de Setor terá o prazo de 30 dias para convocar sua primeira reunião.

Parágrafo único. A primeira reunião deverá estabelecer as diretrizes gerais para ação do Museu da Cidade.

Artigo 36 - Este Regimento entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.